



# साहित्य की चेतना

पं० विद्यानिवास मिश्र

विन्ध्याचल प्रकाशन  
छतरपुर (म.प्र.)

पुस्तक का सर्वाधिकार लेखक के अधीन

प्रकाशक .—

विन्ध्याचल प्रकाशन

छतरपुर

प्रथम संस्करण १९६७

मूल्य ~~₹ 10.00~~ सजिल्द

~~₹ 10.00~~ साधारण संस्करण

मुद्रक :—

भार्गव प्रेस

१-ए वार्ड का बाग

इलाहाबाद

## वक्तव्य

प्रस्तुत निबन्ध-संग्रह बड़े दुस्साहस का कार्य है, माने जाने आलोचको के ढर्रे पर न होने के कारण और भी अधिक चिन्त्य है। हिन्दी-साहित्य को मैंने सस्कृत-साहित्य से पृथक् नहीं माना, साहित्यमात्र को मैं एक ही मानता हूँ, परम्परा की दृष्टि से विशेष रूप से भारतीय-साहित्य को एक ही इकाई मानने को विवग हूँ। इसीलिये हिन्दी वाले सस्कृत के पंडित कह कर सन्तुष्ट हैं, सस्कृत वाले तो खैर हिन्दी में साँस लेना भी अपराध मानते हैं। मैं दोनों तरफ से गया-गुजरा ( इसीलिये शायद मुक्तमना भी ) अनधिकारी आलोचक हूँ। यह जरूर है कि इस संग्रह की समीक्षायें मैंने किसी न किसी के आग्रह पर की हैं। इसलिये लगता है, कुछ दोष-मेरा नहीं बल्कि उस उल्टी बयार का है जो वह रही है। और लोग हैं कि खिडकी बन्द करके एयरकन्डीशन लगाकर, उससे बेखबर बस सी रहे हैं, कभी-कभी सपने जरूर उन्हें खराब दिखते हैं और वे बड़-बड़ा पड़ते हैं, तभी उनका आक्रोश लिखने में भी उतरता है।

मैं बस इतना ही निवेदन करना चाहता हूँ कि साहित्य की चेतना किसी कुर्सी, गद्दी या सम्प्रदाय से बँधी नहीं है, खास तौर से आज के ज़माने में। ये ये निबन्ध निबन्ध साहित्य-चेतना के ही साक्षी हैं।

आभारी हूँ कल्पना, धर्मयुग, राष्ट्रवाणी जैसी पत्र-पत्रिकाओं का तथा भोपाल, आगरा और वीकानेर की गोष्ठियों का जिन्होंने इन निबन्धों को प्रस्तुत कराया। मेरे अनन्यतम मित्र श्री महेन्द्र कुमार मानव ने इसे छापना चाहा। उन्हें मैंने कृतज्ञतापूर्वक स्वीकृति दे दी।

इसकी छपाई १८४, एलनगज में रहते हुए हुई, गहरी दुर्दिनी छाया में, उस समय जिन स्नेही जनो का दुर्लभ सौहार्द मिला है, उनके प्रति विशेष रूप से कृतज्ञ हूँ, वे हैं आदरणीय पंडित उमागकर शुक्ल और मित्रवर डा० रघुवंश तथा डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी।

अब ये निबन्ध आपके सामने हैं। आप यानी के साहित्य में, साहित्य की सार्थकता में जीने वाले उन्मुक्त पाठक। ये निबन्ध मार्ग-दर्शन कराने का दावा नहीं करते, ये सिर्फ लीक में फँसी हुई गाड़ी की ओर ध्यान खींचते हैं और लीक छोड़कर ही चला जा सकता है, इसके लिये आप से हाथ जोड़ कर प्रार्थना करते हैं।

आश्विन शुक्ल १/२०२३

विद्यानिवास मिश्र

# निबन्ध सूची

वक्तव्य	पृष्ठ क
१. वाक् के महत्त्व के स्रोत	१
२. सस्कृत-साहित्य	८
३ प्रकृति-वर्णन—काव्य और परम्परा	१३
४ लोक साहित्य की मर्यादा	३४
५. लोक साहित्य में शिल्प-विधान	४१
६ तुलसी की काव्य-दृष्टि	५६
७ तुलसी का मानस—विवेक का काव्य	६३
८. रस-सिद्धांत की सीमा	७४
९. साहित्य में बाह्य प्रभाव	८१
१०. रचना और उनका परिवेश : आधुनिक सन्दर्भ	८७
११. परम्परा और आज का कवि	९३
१२ नयी कविता में गीत का स्थान	१०२
१३ आधुनिक हिन्दी-साहित्य में व्यंग	११५
१४. सन् चिद् वेदना के कवि मुक्तिबोध : एक श्रद्धाजलि	१२०
१५. स्वाधीनता की भारतीय परिकल्पना	१२७
१६. नयी कविता का सही चेहरा	१३८
१७. का नदास की शिवदृष्टि	१४४



## वाक् के महत्त्व के स्रोत

वैदिक देवताओं में वाक् बहुत ही रहस्यमय देवता है। यद्यपि न तो सारा तान्त्रिकों में और ब्राह्मणों में ही वाक् से सम्बद्ध आख्यानों की संख्या अधिक है और न वैदिक अनुष्ठान में वाक् के लिये आहुति ही विहित है पर जितने भी सन्दर्भ मिलते हैं वे असन्दिग्ध रूप से वाक् की महिमा प्रतिपादित करते हैं और इस ओर संकेत करते हैं कि भारतीय मनीषा में वाक् का स्थान प्राथमिक है। ऋक्संहिता के १-१६४, १०-१२५ और १०-७१ सूक्तों में ब्राह्मणों के वाक्-सम्बन्धी अन्वेषण का स्रोत है। 'अस्यवामस्य' सूक्त में वाक् को परमव्योम ब्रह्म कहा गया है। वाक् से आदिभूत समुद्र उद्भूत कहा गया है, दिक् वाक् के द्वारा अनुप्राणित कही गयी है, वाक् से ही अक्षर क्षरित होता है, वाक् ही वह गौरी है जो जल रूपी महत् की सृष्टि करती है और जो सहस्रपर्ण रूप में विस्तार पाती है। दसवे मण्डल के वाक् सूक्त का सारांश यह है कि यज्ञीय पदार्थों में वाक् प्रथम है, धी की जननी है, जल में पली है और है वह प्राण-शक्ति, जो रुद्र का धनुष तानती है। वाक् सूक्त के ऋषि का नाम वाग् अम्भृणी कहा जाता है। अम्भृण का अर्थ सोमपात्र और महान् शक्तिशाली है। अम्भृण ऋषि की कन्या वतलाने का अभिप्राय वस्तुतः वाक् की रहस्यात्मकता ही है। अम्भृण नाम भृगु और अङ्गिरस् की तरह प्रतीक है। जैसे भृगु और अङ्गिरस् क्रमशः सोम और अग्नि के प्रतीक हैं, वैसे ही अम्भृण सोम को ग्रहण करने वाली अग्नि अर्थात् अग्नि और सोम के मिथुनीभवन का प्रतीक है। मेरा अनुमान है कि अम्भृण का अर्थ है ( अम्भस् + ऋ ) अम्भस् को गतिशील बनाने वाली, अर्थात् सृष्टि प्रक्रिया को प्रवर्तित करने वाली शक्ति। वाक् सूक्त में



वाक् की धारणा आदि प्रवर्तिका के रूप में दी गयी है । वेद जो उम अन्तर्निहित शक्ति के प्रकाशन हैं इसीलिये परब्रह्म के निश्चयित कहे गये हैं । यह शक्ति तान्त्रिक दर्शन की परावाक् से तुलनीय है । कुण्डलिनी के रूप में जिम गंधारिणी प्राणशक्ति की कल्पना की गयी है, उसका भी बीज वाक्मूल की वाक् में है ।

वाचस्पति सूक्त में वाक् का महत्त्व यज्ञ के कारण बतलाया गया है और उसे वाक् प्रेरणा का स्रोत कहा गया है । वाक् को "देवते हुए भी कोई देख नहीं पाता, सुनते हुए भी कोई सुन नहीं पाता, यह बुझना जाया की तरह जगके ऊपर रीझती है उसके सामने अपने को पूर्णरूप में विवृत कर देती है ।" ऋक्सहिता में कुछ प्रकीर्ण सन्दर्भ भी हैं जिनमें कहीं तो वाक् को सोम की पत्नी कहा गया है, कहीं गन्धर्वों को वाक् का जनक कहा गया है । एक जगह वाक् को विजय का साधन भी कहा गया है, और एक जगह महान् रूपों में आब्रह्म वाक् का विस्तार बतलाया गया है । ऋक्सहिता में ही वाक् के तीन स्वरूपों के तीन नाम आये हैं—इला, सरस्वती और मही । श्री अरविन्द ने इला को दृष्टि, सरस्वती को श्रुति और मही को चित् का विस्तार माना है । मेरे विचार में ये तीनों स्वरूप न केवल ऋत्, सत्य और वृत् के प्रतीक हैं, बल्कि वे साथ ही साथ, क्रमशः द्यौ, अन्तरिक्ष और पृथ्वी के भी प्रतीक हैं । वाक् का सबसे सूक्ष्म स्तर जो इन तीनों में व्याप्त है और तीनों को अतिव्रत करने वाला है वही मूलशक्ति है । प्रकाश का विस्तार द्यौ में होता है इसीलिये दिव्यरूप ऋतमय है । अन्तरिक्ष स्थिति का द्योतक है और साथ ही द्रव्य का भी । यह स्थिति मध्यमावाक् की स्थिति है और सत्य की स्थिति है । पृथ्वी वाक् के इन्द्रिय ग्राह्य रूप का प्रतीक है, पृथ्वी, मही, भारती तीनों पर्याय बड़े सार्वक पर्याय हैं । वैखरीवाणी को अग्नि अर्थात् प्रकाश का स्थूल रूप माना गया है । अग्नि को भारत भी कहा गया है और जिस देश में वाणी के तेज की उपासना (प्रतीकात्मक भाषा में, भारत अग्नि की उपासना) प्रचलित हो, उसको बाद में ठीक ही भारत नाम मिला । सरस्वती नाम की नदी और उसके अदृश्य होने की कल्पना वाक् के उस अव्यक्त जलीय रूप की कल्पना से मेल खाती है, जिसमें वह वाक् सृष्टि के बीज को धारण करने वाली अमूर्त शक्ति बन जाती

है। बाँश ने अपने ग्रन्थ 'गोल्डेन जर्म' में वाक् को जलरूप में देखने की प्रतीकात्मकता पर विचार करते हुए ठीक ही कहा है कि जल प्रतीक से अन्तर्निहित शक्ति का तादात्म्य, विस्तार, एकरसता, द्रवता, अरूपता आदि गुणों के सादृश्य के कारण बहुत समीचीन है। बाद में कमलासना और हसवाहिनी देवी के रूप में वाक् की कल्पना इसी से उद्भूत हुई। ऋक्संहिता में वाक् सृष्टि की प्रेरक शक्ति, मानवीय अस्तित्व की प्रेरक शक्ति और यज्ञ-प्रक्रिया की प्रेरक शक्ति के रूप में परिनिष्ठित हो गयी थी। वाक् का यह त्रिवृतीकरण देव और विश्व के त्रिविध विभाजन के साथ मेल खाता है।

इसी त्रिविधकरण का विस्तार ब्राह्मणों में मिलता है। ब्राह्मणों में वाक् अधिकतर प्रेरक शक्ति के रूप में ही चित्रित है, भाषा प्रक्रिया या वाग्निद्रिय से वाक् का तादात्म्य बहुत विरल स्थानों में ही स्थापित किया गया है।

सृष्टि-प्रक्रिया से सम्बद्ध आख्यानो में वाक् या तो प्रजापति की सिसृक्षा है, पुत्री है या पत्नी। जैमिनीय ब्राह्मण में एक आख्यान आता है जिसमें सबसे प्रारंभ में कहा जाता है कि वाक् थी। वाक् ने यज्ञ किया, उसकी आहुतियाँ बारह महीनों में परिणत हुईं; फिर यज्ञ किया, आहुतियाँ तीस दिनों में परिणत हुईं और सम्वत्सर का इस प्रकार निर्माण हुआ। यह सम्वत्सर ही पहला यज्ञ हुआ। ऐतरेय ब्राह्मण के एक आख्यान में प्रजापति ने पृथ्वी, अन्तरिक्ष और द्यौ की सृष्टि की, जिससे क्रमशः अग्नि वायु और आदित्य उत्पन्न हुए जो ऋक्, यजुष् और साम में परिणत हुए। इन तीनों के सार अक्षरों से तीन महान् व्याहृतियाँ भू, भुव और स्व उत्पन्न हुईं, इन्हीं को अ, उ, म अक्षरों के द्वारा बोधित किया गया। काठक ब्राह्मण में वाक् को प्रजापति की सहचरी माना गया। वाक् ने प्रजापति से गर्भ धारण किया और सोम को उत्पन्न किया। सोम को उत्पन्न करके वाक् प्रजापति में पुनः प्रविष्ट हो गयी।

जैमिनीय ब्राह्मण में एक दूसरे स्थल पर वाक् 'आरम्भणीय अहन्' कही गयी है, उसी से सम्वत्सर का प्रारम्भ बताया गया है, वही यज्ञ की प्रवर्तिका बतलायी गयी है और वही समस्त वाह्य रूपों का आन्तरिक आधार कही गयी है। जैमिनीय ब्राह्मण के एक दूसरे आख्यान के अनुसार प्रजापति ने वाक् को

उत्पन्न किया, वाक् ने गौ को, उस गौ को आठ वसुओं, ग्यारह रुद्रों और बारह आदित्यों ने क्रमशः एक-एक वर्ष अपने पास रखा और उसकी सहायता से सृष्टि का वितान किया। इन सभी आख्यानो में वाक् अन्तर्निहित सृष्टिवीज है, सोयी हुई सिसृक्षा का पहला स्पन्दन है और ऋक्, यजुप् और साम यहाँ तीन सहिताओं को तो बोधित करते ही हैं—पार्थिव, आन्तरिक्ष और दिव्य, वैखरी, ये मध्यमा और पश्यन्ती के भी पर्याय हैं। दूसरे शब्दों में क्रिया, ज्ञान और इच्छा के पर्याय हैं। इन तीनों स्तरों से परे है स्पन्दन-रहित आदि शक्ति जो स्वयं प्रजापति है। इसीलिये यज्ञ में प्रजापति को आहुति 'तूष्णीम्' दी जाती है, मन्त्रोच्चारण की प्रक्रिया वहाँ नहीं होती, क्योंकि मन्त्रशक्ति के स्रोत के लिये मन्त्र क्यों हो। इसको, इस आदि शक्ति की, जल के रूप में देखने का अभिप्राय ही है कि यह जीवन-प्रक्रिया के अथाह अगोचर प्रसुप्त और असीम विस्तार की राशि है। इसी का जब दो विपरीत दिशाओं में प्रस्फुटन हुआ तो एक सर्पराज्ञी (सर्पों की रानी) कद्रु हुई, दूसरी सुपर्णी हुई, सोम की, गरुड की माता। एक पृथ्वी हुई, दूसरी द्यौ। एक शब्द हुई दूसरी अर्थ, एक स्थूल हुई, दूसरी सूक्ष्म, एक दुःख की कारण हुई, दूसरी मुख की। इस द्वैत के आभास की स्थिति वह थी, जिसमें स्त्री और पुरुष-तत्त्व, अग्नि और सोम एक में सम्पृक्त थे। अग्नि वाक् का पार्थिव रूप द्योतित करता है, सोम अपार्थिव। इसीलिये कही-कही सोम और वाक् के मिथुनी-भवन का आख्यान है और कही-कही अग्नि और सोम के मिथुनीभवन का। जिन उपाख्यानो में इस प्रकार का विवेचन है उनमें वाक् सृष्टि की प्रेरिका शक्ति न होकर सिसृक्षा का उत्ताप है। ऐसे उपाख्यानो में इसीलिये वाक् एक वर्ष की लाल रंग की गाय के रूप में चित्रित की गयी है, जिसको दे कर सोम खरीदा गया है। सोम आह्लादवृत्ति है, मादक या कारकवारि नहीं, रस नहीं। गन्धर्व इस सोम के रक्षक हैं और वे वाक् के स्त्रीमुलभ सौन्दर्य से आकृष्ट होकर ही वाक् को ले कर सोम दे देते हैं। इस प्रकार वाक् दिव्यमादन भाव प्राप्त करने के लिये एक प्रकृष्ट साधन है। यह लक्ष्य नहीं है, यह देवताओं की तृप्ति की प्रतीक इला है। यह सोम और वाक् के मिथुनीभवन मन्त्र की अजपाजप साधना

की स्थिति है, पार्वती-परमेश्वर की सम्पृक्त स्थिति है-।

सोम जहाँ वाक् का पुत्र है, वहाँ वाक् से तात्पर्य वाक् का परम अव्यक्त स्तर है, वाक् का सूक्ष्मतम अनुभाव्य स्तर नहीं। सोम स्वयं चैतन्य का, आनन्द का उच्छ्वास है। वाक् के दिव्य रूप से ही सम्पृक्त होने पर वह पूर्णकाम होता है। शिव की कल्पना में इसी सोम का योग है। सोम उच्छल आनन्द की स्थिति होने के कारण जितना ही प्रमाथी है, उतना ही शान्त भी। सोम-वाक्-परक आख्यान वाक् के दूसरे स्तर से ही इस प्रकार सम्बद्ध है।

वाक् से सम्बद्ध आख्यानों की एक तीसरी शृंखला है जिसमें, वाक् किसी न किसी रूप में देवासुर-संग्राम में विजय के साधन के रूप में प्रयुक्त हुई है। यहाँ पर वाक् वाणी की शक्ति है या साक्षात् प्रातिभ या अन्तः प्रेरणाजन्य वाणी है। गतपथ ब्राह्मण के एक आख्यान के अनुसार प्रजापति के दाय के लिये देवताओं और असुरों में लड़ाई हुई। वाद में वँटवारा हुआ। देवताओं ने मन लिया, असुरों ने वाणी। देवताओं ने यज्ञ चुना असुरों ने वाणी। देवताओं को द्यौं मिला, असुरों को पृथ्वी। पर देवता वाक् के बिना निष्क्रिय हो गये, उन्होंने यज्ञ से वाणी को फुसला कर लाने के लिये कहा। दो बार वाणी ने तिरस्कार किया। तीसरी बार वह यज्ञ के बुलाने पर आयी। देवताओं ने उसे आहवनीय अग्नि में छिपा दिया और वाक् से वंचित होकर असुर म्लेच्छ भाषा बोलते हुए पलायन कर गये। ताण्ड्य ब्राह्मण के आख्यान में इन्द्र द्वारा अश्लील वाक् के वध किये जाने की कहानी है। ताण्ड्य ब्राह्मण में एक दूसरा आख्यान आता है— वाक् देवताओं के पास से चली गयी और जल में प्रविष्ट हो गयी। देवताओं ने उससे याचना की, आ जाओ। वाक् ने देवताओं से यह शर्त रखी कि मनुष्य मुझे अपवित्र न करने पाये, तभी मैं तुम्हारे साथ चलूंगी। देवताओं ने शर्त स्वीकार की और वाक् देवताओं के पास आयी। गोपथ ब्राह्मण के एक आख्यान के अनुसार देवताओं ने इन्द्र की पुरी से ओंकार के उच्चारणमात्र से असुरों को भगा दिया। इस शृंखला के आख्यानों में वाक् पार्थिव धरातल पर आ गयी है और उसका तादात्म्य वाणी के भौतिक या पूर्व-भौतिक रूप से कर दिया गया है। यह जरूर है कि वाक् अब भी सामान्य

भाषा नहीं है, वह मन्त्रशक्ति है, यज्ञ की सहचरी है; आर्षवाणी है, सामान्य व्यवहार की भाषा से ऊपर की स्थिति में है। असुरों के पास वाणी के चले जाने का अभिप्राय यह लगता है कि असुरों ने मन्त्रशक्ति की परम्परा जगा रखी थी, देवता भूल गये थे। पुराणों में उशना कवि, शुक्र, भार्गव, असुरगुरु, वाणी के तेज इन सब का तादात्म्य इसी दिशा में मकेत करता है। इस स्तर पर वाक् का मिथुनीभवन मनस् से होता है। मनस् की शतपथ ब्राह्मण में अन्तरिक्ष से और वाक् की पृथ्वी में, समता बतलायी गयी है और यही मध्यमा वाक् का स्तर है, जिसमें शब्द और अर्थ का पृथक्करण हो जाता है, शब्द कण्ठ में आ जाता है और उसकी व्यक्तता अनुभवगोचर हो जाती है। एक तरह से यह शब्द की धारणा की स्थिति है, अर्थ द्वारा शब्द को प्रेरित करने की स्थिति है, जान की स्थिति है। इसी को अभिनव गुप्त ने 'त्रिलोचनप्रिया स्फुटतापत्ति-दायिनी परमेश्वरी' कहा है। असुरों के साथ इसका सम्बन्ध असुरों की प्राण-शक्ति से मेल खाता है। इस प्राणशक्ति के अभाव में ही देव मनुष्यों की सहायता से ही असुरों पर विजय प्राप्त करते हैं।

वाक्परक आख्यानो की एक चौथी शृंखला है जिसमें वाक् वस्तुतः भाषा है, यज्ञ में प्रयुक्त होने वाली भाषा है जो आनुष्ठानिक महत्त्व के कारण मंगलमयी है, प्रत्यक्षार्थ-निर्दिशिनी है, इसीलिये वह यज्ञपात्रों में गूँज के रूप में रहती है। उस गूँज के भय से ही राक्षस पास नहीं आते। वस्तुतः वेद मंत्रों के उच्चारण में पवित्रता का विश्वास आनुष्ठानों के विकास के साथ-साथ दृढ होता गया। भाषा के सस्कार को अपने में एक पवित्र कार्य माना जाने लगा और भाषा के प्रत्यक्ष व्यापार को भी इस प्रकार महत्त्व मिला। शतपथ ब्राह्मण के एक आख्यान में इस वाक् को मनु के वृष से मनु की पत्नी मानवी में स्थापित किया गया, फिर मानवी से यज्ञ के पात्र में स्थापित किया गया और इस वाक् को मारने से समस्त प्रयत्न व्यर्थ सिद्ध हुए। वस्तुतः यह मानवी वाक् की अक्षुण्ण-आनुष्ठानिक परम्परा का ही निर्दर्शन है।

अग्निचयन में (जिसका अर्थ ईंटों के चयन और प्रतीकात्मक रूप में आत्म-साक्षात्कार तथा आत्मपरिशुद्धि हैं) वाक् को दो प्रकार की ईंटों से अभिन्न

बतलाया गया है—यजुष्मती और लोकम्पृणा । यजुष्मती ईंट बिलकुल ठीक केन्द्र में स्थापित की जाती है और लोकम्पृणा परिधि में । लोकम्पृणा लोक के वितान की द्योतक है और यजुष्मती अन्तर्निहित शक्ति की । वाक् का तादात्म्य एक तीसरे प्रकार की ईंट अषाढा से स्थापित किया गया है । अषाढा का निर्माण यजमान पत्नी करती है और उसे चयन के बीच में सबसे पहले रखा जाता है । इसके बाद हिरण्यमय पुरुष, द्वियजुष (यजमान) और कूर्म (=प्रजापति या कश्यप या सूर्य का प्रथम अभिव्यजन), ये तीन एक-एक करके रखे जाते हैं । अषाढा इस प्रकार जगज्जननी शक्ति ही है, जो यजमान में है, और जो परमपुरुष में है । चयन का आकार भी सुपर्ण का होता है जो कि वाक् के दिव्य स्तर से या सत्य से अभिन्न है । इस प्रकार यजुष्मती के रूप में परावाक्, अषाढा के रूप में मध्यमा और लोकम्पृणा के रूप में वैखरी तथा पूरे चयन के मूलाधार के रूप में सौपर्णी वाक् अर्थात् पश्यन्ती एक साथ स्थापित की जाती हैं ।

सक्षेप में वाक्परक आख्यानों की ये शृंखलाएँ शैवागम के वाक् चिन्तन, शब्दब्रह्मवाद, सरस्वती और प्रज्ञा की मूर्त कल्पना, भारतीय सस्कृति में वाक्-व्यापार के महत्त्व तथा भारतीय जीवन में वचन के मोल की धारणाओं की स्रोत हैं ।

## संस्कृत-साहित्य

संस्कृत-साहित्य को भारत की एक सांस्कृतिक धारा के स्रोत के रूप में देखने के पहले संस्कृत भाषा और उस भाषा के व्यवहार करने वाले समुदाय को समझना आवश्यक है। वस्तुतः संस्कृत नाम संस्कारकेन्द्रित भारतीय जीवन का उपलक्षण है। संस्कार का अर्थ कृत्रिम प्रक्रिया नहीं बल्कि जीवन के गहन प्रयोजन की योग्यता पाने की सहज प्रक्रिया है। जब संस्कृत लोकभाषा नहीं भी रही तब भी लोक-समाहित भाषा बनी रही और आज भी हमारे संस्कार की वह भाषा बनी हुई है। संस्कृत-भाषी समुदाय की मुख्यरूप से सात विशेषताएँ हैं। पहली तो यह कि यह समुदाय रक्त या वर्ण या विश्वास के आधार पर एक नहीं था। आर्य शब्द का व्यवहार गुणवाचक अर्थ में है, जातिवाचक अर्थ में नहीं। आचरण ही आर्यत्व का विवेचक रहा और आचरण की एकता में ही पृथ्वी सूक्त में वर्णित नानात्व बँधा रहा। दूसरी विशेषता है उस समुदाय के शुरु से ही देश का कालातीत होना। उस समुदाय ने केवल आचरण के सौष्ठव की मर्यादा स्वीकार की और इसलिये अपने धर्म का नाम और अपनी भाषा का नाम भौगोलिक या जातीय आधार पर नहीं रखा। तीसरी विशेषता है, ज्ञान के निरन्तर अन्वेषण का आग्रह। वेद का प्रामाण्य जिन लोगों ने माना उन्होंने वेद के रूप में ज्ञान की निरन्तरता का, परम्परा की संलग्नता का ही आग्रह रखा, जिन्होंने नहीं माना उन्होंने तर्क की प्रतिष्ठा स्वीकार की। इस समुदाय की चौथी विशेषता थी वाचिक परम्परा में विश्वास। प्रतिदिन के जीवन में, चिन्तन में और साधना में सर्वत्र वाग्देवता का प्राधान्य स्वीकृत रहा है। इस समुदाय की पाँचवी विशेषता है जगत् के साथ उनकी सामरस्य

दृष्टि, सामरस्य सिद्ध वस्तु नहीं निरन्तर साध्यवस्तु है और यह सामरस्य प्रकृति और मनुष्य की निर्मिति, प्राकृतिक परिवेश और सामाजिक परिवेश दोनों से अभीष्ट है। सघर्ष के लिये स्थान हमारे चिन्तन में है, पर वह चिन्तन परिवेश से नहीं परिवेश के अचूरे ज्ञान या अज्ञान से है। सामरस्य वस्तुतः तादात्म्य के लिये भावनात्मक प्रयत्न है। इसी को साहित्य में भक्ति की साधना में और कला में मिथुनीभवन के द्वारा व्यक्त किया गया है। छठी विशेषता है स्वातंत्र्य की परिकल्पना। स्वातंत्र्य का अर्थ पर का लोप नहीं स्व का विस्तार है। स्वतंत्रता की कामना बौद्धिक तादस्थ्य की कामना नहीं 'स्वात्मायतनविश्रान्तप्रतिभा' के प्रस्फुटन की कामना है। अन्तिम विशेषता है परोक्षप्रियता। ब्राह्मणों में देवताओं को परोक्ष प्रिय कहा गया है। जिस प्रकार यज्ञ का पुष्करपर्ण वन-स्पति जगत् का पुष्करपर्ण नहीं, उसी प्रकार भारतीय कला का कमल ऐन्द्रिय अनुभव का कमल नहीं, यह कमल कुमारस्वामी के शब्दों में अधिदैवत है, प्रत्यक्ष नहीं। संस्कृत में प्रतीकवाद अर्थ का द्वार है और साहित्य का प्राण है। वह अपने में साध्य नहीं।

संस्कृत-साहित्य इसी समुदाय का जातीय बोध है। इस समुदाय की उदार दृष्टि ही संस्कृत-साहित्य को एक ऐसी विशालता और एक ऐसा शाश्वत मूल्य प्रदान कर सकी है, जिसके कारण वह हमारी समग्रता का-मात्र एकता का ही नहीं—आज भी प्रमाण है। इस साहित्य की आधार-भूमि ही समूचे भारतीय साहित्य की तमाम विजातीय प्रभावों के बावजूद आधार-भूमि है।

संस्कृत साहित्य के मूलभूत आधार को हम पाँच मुख्य खंडों में विश्लेषण करके देख सकते हैं। पहला आधार है जगत् के बारे में विशिष्ट सम्पृक्त पर स्वतन्त्र दृष्टि। संस्कृत साहित्य में वस्तु जगत् का दर्शन किसी एक झरोखे से करने का यत्न नहीं है। वस्तु जगत् जिस रूप में अनुभव करने वाले रचनाकार या सहृदय के मन में है उसी रूप में साहित्य में अभिव्यक्त किया गया है। साहित्य का जगत् न तो काल्पनिक है न वास्तविक। वह वस्तुतः आनुभाविक है। यही नहीं, बल्कि जगत् के अनुभूत होने पर नहीं, अनुभविता के उस जगत् में अधिष्ठित होने पर है। यही कारण है कि कभी-कभी जगत् का चित्र बहुता



गणितात्मक सा प्रतीत होने लगता है, सौन्दर्य के वर्णन एक सतही दृष्टि में लकीर से बँधे दिखने लगते हैं। पर गहराई में जाते ही यह स्पष्ट हो जाता है कि ये बँधे से वर्णन या निश्चित व्यवस्था वाली ध्यान-मुद्राएँ माध्यम हैं अनिवर्चनीय अनुभव से जुड़े अनुभविता को व्यक्त करने के लिये। दूसरा आवार है दिक्कालातीत बोध। पश्चिमी साहित्य में काल की सीमा की सजगता मिलेगी और देश के वैशिष्ट्य का आग्रह। पर संस्कृत साहित्य में इतिहास और मिथ पर्यायवाची हैं। साहित्य के आराध्य इतिहास से मुक्त हैं। वाल्मीकि के राम और भवभूति के राम में इसीलिये विरोध नहीं है कि दोनों सत्य के निरन्तर प्रवाह में स्थित एक सत्ता हैं। इस साहित्य में एक क्षण पर नहीं, क्षणों की सन्तानवाही धारा पर बल है। कमल और हंस-मिथुन की पट्टिका के द्वारा कला में, जन्मजन्मान्तर तक चलने वाले प्रेम के द्वारा कथा में और एक प्रदीप से प्रवर्तित होने वाले दूसरे प्रदीप की शृंखला के द्वारा काव्य में इसी निरन्तरता की अभिव्यक्ति की गयी है। युग काल का बोधक नहीं वृत्ति का बोधक है। काल के बन्धन की उपेक्षा करते हुए भी इसीलिये कालच के प्रवाह की बहुत प्रखर अभिव्यजना संस्कृत साहित्य में मिलती है। यह कालचक्र दूसरे शब्दों में ऋतुचक्र या सवत्सर जीवनरूपी यज्ञ से अविलग है। यही बौद्ध भाषा में धर्मचक्र है। देशसीमित बोध का भी संस्कृत साहित्य में अभाव है। जैसे भारतीय शिल्प और कला में प्राकृतिक पृष्ठभूमि छोरो पर न होकर चित्र या शिला के ऊपरी भाग पर होती है, वैसे ही साहित्य में प्रकृति वर्णन विलग न होकर शीर्षस्थ रहता है। प्रकृति-वर्णन का उद्देश्य वस्तु को उभारना उतना नहीं है जितना कि उसको ओत-प्रोत करना। भौगोलिक अर्थ में भी देश का बोध एक सीमा के रूप में न होकर सीमातीत विश्व की सदृश्य अभिव्यक्ति में है। हिमालय भारत का ही मानदंड नहीं, पृथ्वीमात्र का मानदंड है। गंगा उत्तर भारत की ही नदी नहीं, त्रिभुवनमात्र में प्रवाहित होने वाली शुचिता की धारा है। भारत का निर्धारण एक विंगाल कुल की कल्पना में है, जिसमें पर्वत नदी से लेकर देव-किन्नर और पशु-पक्षी से लेकर वनस्पति तक मनुष्य के बराबर सामीदार हैं। भारत भौगोलिक सीमा नहीं, तप और कर्म

से अभिभावित समुदाय का विस्तार है। वह एक चढा हुआ धनुष है, एक जगती हुई यज्ञवेदी है।

तीसरा आधार है पुरुषवाद। पुरुष का अर्थ मनुष्यमात्र नहीं, चैतन्य से प्रवहमान पिंडमात्र है। संस्कृत साहित्य का पुरुषार्थ पिंडमात्र में एक अखंड प्रवाह देखना है। पुरुषवाद का अर्थ है लोकमय पर लोकातीत विराट् पुरुष की प्रतिष्ठा, शैव भाषा में प्रमाता, प्रमेय और प्रमाण की एकाकारता। मानववाद इस पुरुषवाद का एक वामन रूप मात्र है, जो अभिमानी को छलने भर को है। संस्कृत साहित्य का रचयिता अपनी रचनाशक्ति को आह्लादिनी शक्ति के रूप में या सधिनी के रूप में देखता है, यह सधिनी शक्ति अधूरे और पूरे के बीच साधक और शिव के बीच की कड़ी है।

चौथा आधार है संस्कृत साहित्य की शिवदृष्टि। कही-कही इस दृष्टि का प्रसार निषेधमुख से शिवेतरशक्ति के रूप में और कही-कही विधि-मुख से लोकमगल की दृष्टि में हुआ है पर यह दृष्टि है सर्वत्र। यह मानव शरीर को भी शिव का अधिष्ठान मानती है। संस्कृत साहित्य में आध्यात्मिकता का नारा इसी लिये कही सुनने को नहीं मिलता, शिव तो शरीर में, वाणी में, श्रुति में, दृष्टि में प्रतिष्ठित है उसके बाहर कहाँ। इसीलिये दुःखान्त कल्पना भी नहीं है। दुःख में अन्त वही होगा, जहाँ देह या दृश्य जगत् पारमार्थिक दृष्टि से प्रतिकूल या अकाम्य होगा। शिवेतर का अर्थ शिव का प्रतिषेध नहीं और शिवेतरशक्ति का अर्थ शिव से केन्द्रापसारी शक्ति का नाश है तिरोभाव नहीं है। शिव दृष्टि के ही कारण संस्कृत साहित्य में तप और तपोवन की शक्ति की, तितिक्षा की, त्याग की, अखंड जीवन-बोध की और परहित साधना की इतनी महिमा है।

इन सब आधारों से भी बड़ा आधार है विवेक, सत् और असत् का उतना नहीं, धर्म-अधर्म का भी नहीं, जितना परमार्थ सत् और व्यवहार सत् का है। जिन लोगों की संस्कृत साहित्य में भौतिक विलास, उद्दाम शृंगार और निभृत प्रेमलीला मात्र पर जाकर टिकती है उन्हें स्मरण करना चाहिए कि प्रेम की तीव्रता का निरूपण इतने स्वाभाविक रूप में इसलिये कराया गया है कि

दुःसहप्रेमविरहतीव्रतापघुताशुभा ।

ध्यानप्राप्ताच्युताश्लेषनिर्वृत्या क्षीणमङ्गला ॥

तमेव परमात्मान जारबुद्ब्यापि सगता ।

जहर्गुणमय देह सद्य . प्रक्षीणबन्धना : ॥

वह तीव्रता इसलिये पुण्य-अपुण्य दोनो का ध्य कर सके, परमात्मा से सगत कर सके । यहाँ विवेक है आत्मा और अनात्मा मे । कालिदास के काव्य मे पार्वती का 'पर्याप्तसन्ध्येव गरत्रियामा' के रूप मे चित्रण प्रेम की धीत शुभ्रता का चित्रण है, भवभूति की सीता की 'दुग्धकुल्येव' दृष्टि से राम का अभिपेक सीता मे निहित अमृतकला का ही छिडकाव है, वाणभट्ट की कादम्बरी और श्रीहर्ष की दमयन्ती के प्रेम मे भी जो एकनिष्ठता है, वह विवेक को विसरा कर नही, क्योंकि ये दोनो नायिकाएँ मर्यादा का अतिक्रमण न करती हुई भी एकनिष्ठ है । विवेक के इस स्वर के ही कारण उत्तमनायक उद्धत नही प्रशान्त नही, ललित नही, उदात्त है । विवेक का ही एक प्रकार है काम का भस्म होना और तप के द्वारा रूप की अवन्ध्यता लाना । इसी के कारण रोमाटिक प्रवृत्ति का लगभग अभाव सा दीखता है, सस्कृत साहित्य की मूलधारा मे एक छोटी सी धारा भी है रोमाटिकप्रणयगाथा की, पर वह भी विवेक की चौडी धार मे आकर विलीन हो गयी है । यह विवेक ही सस्कृत के मानव का मस्तक देवता के सम्मुख युद्ध मे उन्नत रखता है, रघु, अर्जुन, नल, और राम इसीलिये तो सस्कृत साहित्य की मानवीय परिकल्पना के प्रतिमान बन गये है, पर इतना है कि यह विवेक ताटस्थ्य का विवेक नही, यह तादात्म्य लाने वाला विवेक है, यह आरोपित भी नही है, यह अन्त करण का सहज विवर्त्तन है । यही यह पश्चिमी बौद्धिकता से (जो कभी-कभी-क्या प्राय ही बहुत निर्मम है) और चीनी निश्चिन्तता से विलग है ।

इस सक्षिप्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि सस्कृत साहित्य की इस आधार-शिला पर ही भारतीय जीवन दृष्टि आज भी आधारित है और आज भी विभिन्न भाषाओ मे विभिन्न प्रकार के घातप्रतिघात को वहन करते हुए एक अखड चेतना से उद्भासित तमाम साहित्यो को जोड़ने वाली शक्ति आज भी सस्कृत और उसमे निहित सास्कृतिक सम्पत्ति मे है ।

## प्रकृति-वर्णन — काव्य और परम्परा

काव्य वस्तुतः मनुष्य जाति के रसग्राही मन में पड़ने वाले विश्व के प्रति-विम्बों का एक चुना हुआ और ढंग से सजाया हुआ गुलदस्ता है। विश्व के प्रपञ्च में वस्तुतः तीन सत्ताएँ हैं—मनुष्य द्वारा निर्मित समाज संस्कृति एवं सभ्यता के संस्थान, मनुष्य का अन्तःकरण और शेष वह समस्त चर-अचर जगत् जिसके निर्माण में मनुष्य का योगदान नहीं होते हुए भी उसके साथ मनुष्य का जन्म से ही किसी न किसी प्रकार का रागात्मक सम्बन्ध स्थापित हो जाता है। इसी तीसरी सत्ता को हम प्रकृति कहते हैं। प्रकृति को कुछ लोगों ने संस्कृति का पूरक और कुछ ने विरोधी तत्त्व माना है। प्रकृति के प्रति प्रायः संस्कृत जन की तीन दृष्टियाँ होती हैं— या तो वह प्रकृति के सहज आह्लादन उन्मादन एवं उद्दाम अनगढ़ रूप को अपने जीवन की सहज वृत्तियों की प्रति-कृति के रूप में पाना चाहता है, या वह प्रकृति को मनुष्य की विजय के लिये एक लक्ष्य मात्र मानकर उसके रहस्यों को हस्तगत करके उसके ऊपर शासन करना चाहता है या वह प्रकृति की ओर से उदासीन रहकर अपने तथाकथित संस्कृत जीवन को अपने और अपने समाज में रखना चाहता है। इस तरह आकर्षण, विकर्षण और उदासीनता से प्रेरित ये तीन दृष्टियाँ होती हैं। उदासीन दृष्टि प्रायः ऐसे ही खडमनाओं की होती है, जिनमें ससार के तमाम व्यापारों की कोई गूँज नहीं उठ पाती और जिनका बौद्धिक या भावनात्मक स्तर बहुत छिछला होता है। विकर्षण की दृष्टि विश्लेषण-कर्ता की दृष्टि है, वही वैज्ञानिक की दृष्टि है। आकर्षण की दृष्टि मञ्जुष्य की दृष्टि है, वह काव्य या कलाकार की दृष्टि है।

प्रकृति के प्रति प्राचीन काल से ही कवि आकृष्ट हुआ है। प्रकृति के अन-गढ़ सत्य ने बराबर कवि की दृष्टि का विस्तार किया है। यह जरूर है कि प्रत्येक कवि प्रकृति को उतना ग्रहण करने में एक-सा समर्थ नहीं होता और न वह प्रकृति का एक सा उपयोग ही करता है, पर परोक्ष-अपरोक्षरूप से काव्य में प्रकृति का उपादान होता जरूर आया है। औद्योगिक क्रांति के बाद अठारहवीं शताब्दी के अन्त में यह चिन्ता कुछ प्रकृति-प्रेमियों को जरूर हुई कि अब कदाचित् प्रकृति से अनुराग नहीं रह पायेगा। कल-कारखानो, पुरजो और उन्ही से बनी चीजों में घिरा रहकर आदमी एक तरह से अपनी ही बनायी हुई जाली में घिरे मकड़े की तरह अपने में ही लीन हो जायगा। इस आशंका ने ही प्रकृति के प्रति कवियों को नये ढंग से सोचने की प्रेरणा दी। कुछ कवियों ने इस नयी औद्योगिक चकाचौंध और मनुष्य के कृतित्व के प्रभा-मडल से त्राण पाने के लिये प्रकृति को शरण-स्थल के रूप में देखा, दूसरे कवियों ने कुछ और आगे बढ़-कर प्रकृति को सहज एवं शुद्ध जीवन के शिक्षक के रूप में देखा। इनके विप-रीत कुछ ने उसे दुर्भेद्य रहस्य का पर्दा मानकर उसके पार भाँकने के लिये एक चुनौती मानी कि हम उसे चीर दें। कवियों का एक चौथा वर्ग भी था जो प्रकृति के सत्त्व को—चाहे वह निश्चल शान्तिमय हो चाहे उद्दाम आवेगमय—अपने जीवन में उतारना चाहता था। इन सबसे अलग एक अन्य वर्ग भी सामने आया, जो मनुष्य की नयी सभावनाओं में प्रकृति को केवल साधन सामग्री के रूप में देखता था, उसे प्रकृति से कोई राग नहीं, विराग नहीं, भय नहीं, तादात्म्य भी नहीं, वह प्रकृति मात्र को उपादान सामग्री मानने लगा।

लेकिन इन सबने प्रकृति के प्रति जो भी भाव रखा, वह द्वैत की दृष्टि से प्रभावित था। भारतीय काव्य-परम्परा पर अद्वैत दृष्टिका गहरा प्रभाव रहा है और दृश्य-अदृश्य दोनों प्रकार की सत्ताओं को विम्बानुविम्ब भाव मानने पर ही विशेष बल दिया जाता रहा है। मनुष्य के अन्तःकरण के व्यापारों का प्रतिक्षेप ब्रह्मांड के व्यापारों में और ब्रह्मांड में चलने वाले व्यापारों का प्रति-क्षेप मनुष्य के अन्तःकरण पर पड़ता रहता है, यही सिद्धान्त भारतीय संस्कृति

की समस्त अभिव्यंजनाओं में प्रतिष्ठित है। इस मान्यता के अनुसार प्रकृति मनुष्य के जीवन में कोई विलक्षण वस्तु नहीं है। मनुष्य के वे सभी संस्कार, जो सहजात हैं, प्रकृति के विविध उपकरणों में अनुविम्बित हैं। भारतीय परम्परा ने इसीलिये देवताओं की कल्पना भी प्रकृति के ही आकार में की है। इन देवताओं को प्रकृति का रूप देने के कारण ही, प्राचीन वैदिक सस्कृति बहुदेववादी न रह कर सर्वदेववादी रूप में परिणत हुई। उसने प्रत्येक स्थल में, प्रत्येक वस्तु में, प्रत्येक व्यापार में और प्रत्येक समय में किसी न किसी देवता की प्रतिष्ठापना की। देश-काल के किसी भी अणु-परमाणु को उसने अदेवमय नहीं रहने दिया। देवमयता के इस विस्तार ने ही समस्त देवताओं में एकसूत्रता का विचार पनपाया और सर्वेश्वरवाद की प्रतिष्ठा करायी। प्रकृति इस प्रकार ब्रह्म की नाना अभिव्यक्तियों में से एक अभिव्यक्ति हुई। भारतीय कला ने प्रारम्भ से ही प्रकृति के इस प्रतिविम्ब-भाव को मनुष्य जीवन की उच्चतम अभिव्यक्ति के लिये सबसे प्रकृष्ट उपाय माना, और उसकी शिल्प-विधि में कल्पवल्ली, कमलपट्टिका, फूलो-फलो से अवनमित डाल, पशु पक्षी-अभिप्राय उपयोजित हुए। भारतीय साहित्य में भी कवि-समयों में, कथावस्तु की रचना में, रस की विभावना में और मानवीय सौन्दर्य की अभिव्यजना में प्रकृति का प्रयोग अत्यधिक मात्रा में हुआ।

इस प्रकार प्रकृति के प्रति भारतीय और पश्चिमी दृष्टियों में मौलिक अन्तर यह नहीं है कि प्रकृति-प्रेम एक में कम है और दूसरे में ज्यादा, बल्कि मौलिक अन्तर है प्रकृति और मनुष्य के बीच द्वैत या अद्वैत सम्बन्ध रखने में। यही कारण है कि पश्चिमी कवियों का प्रकृति-वर्णन बहुत पारदर्शी और व्योरे-वार होता है, जबकि भारतीय कवियों का वर्णन बराबर अन्तर्मुखी और सूक्ष्म होता है। वैसे इस नियम के अपवाद दोनों जगह मिलते हैं और आज के युग में जब पूर्व और पश्चिम की सस्कृति में आदान-प्रदान साहित्य के स्तर पर काफी मात्रा में होने लगा है, तब यह प्रभाव और अधिक बढ़ गया है। वैसे इसकी शुरुआत रोमांटिक कवियों से ही पश्चिम में और उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम चरण के कवियों से यहाँ हो गयी थी। पहले हम भारतीय काव्य-

परम्परा का सिंहावलोकन करेंगे ।

प्राचीनतम भारतीय काव्य है ऋग्वेद । ऋग्वेद में प्रकृति के मुकुमार और घोर दोनों रूपों के प्रति एक विस्मयाविष्ट दृष्टि है और देवताओं का जो सबसे प्रथम विभाजन है, वह भी प्रकृति-मूलक है । आकाश, अन्तरिक्ष और पृथ्वी इन तीन स्थानों में तीन प्रकार के देववर्गों की स्थापना की गयी है । आकाश में प्रायः जिन देवताओं की स्थापना की गयी है, वे प्रकाश, नैतिक बल, गति, रक्षा, अमृत, स्फूर्ति, सौंदर्य एवं सत्य के अधिष्ठाता देवता हैं । अन्तरिक्ष के देवता-मंडल में प्रायः भौतिक पराक्रम, आवेग, क्षोभ, सघर्ष एवं पार्थिव जगत् को अभिभूत करने वाले मनोभावों के देवता हैं । पृथ्वी में अधिष्ठान बनाने वाले देवताओं में तृप्ति, क्षमा, मंत्री, सौमनस्य एवं प्रांतीयता के आकार ग्रहण करने वाले देवता हैं । इसीलिये कवि-कल्पना की सबसे ऊँची उड़ान आकाश मंडल की देवी उषा के वर्णन में है, वीर काव्य की प्रेरणा अन्तरिक्ष के देवताओं के सरदार इन्द्र के आवाहन में है और घर का-सा वातावरण पृथ्वी, अग्नि या नदी देवता के वर्णन में है । आदित्यों की उपासना ने ही वैदिक संस्कृति को नैतिक और आध्यात्मिक गुणों के प्रति विशेष ममतामयी बनाया, और उनमें विष्णु देवता कालक्रम में सबसे बड़े देवता हुए, पर वैदिक संस्कृति का पार्थिव प्रेम कभी भी कम नहीं हुआ । इसी कारण वैदिक ऋषि ऊँचे से ऊँचे आध्यात्मिक उड़ान लेकर भी शैली का चङ्गल न होकर "वड्सवर्थ" का चङ्गल बना रहता चाहता था । और इसीलिये उसने विष्णु का सम्बन्ध पार्थिव देवता लक्ष्मी से जो जल से सभूत थी, कराया । इसी प्रकार अन्तरिक्ष के देवताओं में सबसे अधिक भयंकर रुद्र जब शिव रूप में परिणत हुए तो उनका भी परिणय वैदिक संस्कृत के अंतिम चरण में हैमवती उषा से करवाया । इस प्रकार प्रारम्भ से ही भारतीय काव्य में आकाश और पृथ्वी, जड और चेतन, एवं दृश्य-अदृश्य के बीच सम्बन्ध स्थापित करने की चेष्टा की जाती रही है । यहाँ तक कि मनुष्य जीवन में सामाजिक एवं पारिवारिक दोनों स्तरों पर सन्तुलन एवं समरसता स्थापित करने वाले विवाह-संस्थान की भी प्रेरणा उन लोगों ने सूर्या के विवाह से ली । अथर्ववेद के पृथ्वी सूक्त में इसे इस प्रकार संकेतित किया गया है—

“हे पृथ्वी ! पूर्व काल में तुम्हारी गन्ध कमल में सन्निविष्ट हुई जिसे देवनाग्री ने सूर्या के विवाह में भेंट दी । तुम उसी गन्ध से मुझे सुरभित करो, जिसमें मुझसे कोई द्वेष न करे ।”<sup>१</sup>

उपनिषदों की मधु-विद्या तो निश्चित रूप से प्रकृति से रस-ग्रहण की चरम परिणति है । आरण्यको एव उपनिषदों में यद्यपि साक्षात् रूप से प्रकृति-वर्णन के प्रसंग बहुत कम मिलेंगे, पर उनकी रचना-प्रक्रिया पर आरण्य की प्रकृति इस प्रकार छायाई हुई है कि साक्षात् वर्णित न होते हुए भी उस प्रकृति की मुक्त एवं विश्वस्त अन्तरात्मा हर एक मन्त्र के कोने से भाँकती रहती है । उपनिषद् के प्रवक्ता ऋषियों में ऐहिक सम्पत्ति के प्रति गहरी उदारानता पर साथ ही मनुष्य मात्र क्या प्राणिमात्र के प्रति गहरी संवेदना है, इन दोनों के मूल में वन्य प्रकृति का दर्शन ही मुख्य कारण है । वन के प्रति इस आकर्षण ने ही भारतीय काव्य में तप की आग धधकायी; निर्द्वै, निर्मत्सर एव निष्कारण स्नेह की रसधार बहायी, और विवेकमय श्रद्धा एव विश्वास के परिगोधित वातावरण की रक्षा की । वन की प्रकृति में सत्य के अव्याकृत रूप की परछाईं उन्हें दिखी थी, इसीलिए उस वातावरण में रहते हुए वे सत्य की तलाश अत्यन्त रूप से निरन्तर कर सके । असुरों की नगर-प्रधान संस्कृति के सम्पर्क में आने के बाद भी भारतीय ऋषियों की आरण्यक दृष्टि नहीं बदली । इसका मुख्य कारण यह था कि वे आरण्य में रहते हुए भी घोर इन्द्रिय-निग्रह के मार्ग पर नहीं चलते थे, बल्कि वहाँ भी गृहस्थाश्रम के आश्रम का निर्वाह करते थे । वही ब्रह्मचारियों की शिक्षा का संचालन होता था, और वही बैठकर समाज की नीति की रचना भी होती थी । इसलिए उनका जीवन ससार की कल्याण भावना से ओत-प्रोत होने के कारण असामाजिक या लोकविलक्षण नहीं था । उनके जीवन में श्रम की प्रतिष्ठा थी । यह सही है कि वे आसक्ति के बंधनों से बहुत कुछ मुक्त थे, पर वे वरागी न थे । उनका राग बड़ा व्यापक था । प्रकृति प्रेम उनके जीवन का अंश न होकर अंगी था । उनके जीवन का समस्त उपादान

१ यस्ते गन्धः पुष्करमाविवेश य सजभ्रुः सूर्याया विवाहे ।

अमर्त्याः पृथिवी बन्धमग्ने तेन मा सुराभिः कृणु मा नौ द्विक्षत कश्चन ॥



प्रकृति के द्वारा दिये गये थे। ऋषि-पत्नियों और ऋषि-कुमारियों के समस्त शृंगार वन के फूलों और पत्तों से होते थे। उनके उल्लास की घड़ी प्रकृति से मिली हुई थी। कालिदास ने गकुन्तला के वरान में उसी अरुण्य-परम्परा का दिग्दर्शन कराया है।

“—गकुन्तला वृक्षों को पिलाये बिना स्वयं जल नहीं पीती थी और अलंकार का गौक रखते हुई भी नये पल्लव तोड़ने की बात नहीं सोच पाती थी। पेड़ों में पहले फूल जब आते थे तो उसके लिये उत्सव का दिन होता था। वह इस प्रकार पेड़ों की वेटी बन गयी थी कि पति के गृह जाने समय उसे उनसे अनुमति लेने की जरूरत जान पड़ती थी।”<sup>१</sup>

इसी प्रभाव के कारण भारतीय अनुष्ठान विधि में प्रकृति का और उसके उपादानों का बहुत बड़ा महत्त्व है। कलश-स्थापना में समस्त नदियों के जल भरने की कल्पना कलश के अन्दर सप्तधान्य रखने की कल्पना, कलश में सर्वाँ-पधि छोड़ने की विधि, कलश के ऊपर पंचपल्लव रखना, कलश में सप्तमृत्तिका छोड़ना और कलश को चारों ओर से यवाकुरों से गोठना, यह समस्त योजना प्रकृति की उस समग्र सत्ता को स्मरण करने की योजना है, जिसके हम ऋणी हैं। इसी प्रकार पूजा या हवन के उपादानों में जिन द्रव्यों का उपयोग होता है वे भी प्रकृति की ही भेंट होते हैं। पुष्प, दूर्वाकुर, ऋतु-फल कदली-स्तम्भ, पान, सुपारी, नारियल, हल्दी एवं समिधा इन सभी की व्यवस्था में जिस विविधता और प्रतीक सार्थकता से काम लिया गया है, वह प्रकृति के जीवन से तादात्म्य स्थापित किये बिना सम्भव नहीं है। हम इनके व्योरे में न जाकर इतना ही इंगित करना चाहेंगे कि भारतीय अनुष्ठानविधि में जल, अक्षत एवं फूल का महत्त्व सबसे अधिक है। जल को वरावर सृष्टि का आदिभूत तत्त्व मानकर और जीवन की निरन्तरता का, प्रवाह-शुद्धता और स्वच्छता का प्रतीक

१ पानु न प्रथम व्यवस्यति जल युष्मान्वपीतेषु या  
नादने प्रियमण्डनापि भवता स्नेहेन या पल्लवम् ।  
आद्ये व कुमुमप्रसूतिसमये यस्या भवत्युत्सव  
सेय यानि गकुन्तला पतिगृह सर्वैरनुजायताम् ॥

मानकर उपयोग किया जाता है। फूल का उपयोग मन के आमोद को आकार देने के लिये तथा देवता की सुरुचि की तृप्ति देने के लिये किया जाता है। अक्षत, जो प्रकृति और मनुष्य के सहयोग का परिणाम है और जैसा उसके नाम से ही द्योतित है, धान का अविकल अक्षत सार है, वह मनुष्य के विवेकमय उत्सर्ग तथा उसकी उर्वर रचना शक्ति का मूर्त रूप है। कुछ संस्कृति-मीमांसकों का यह विचार है कि भारतीय अनुष्ठान में फूलों का महत्त्व कोल संस्कृति का दान है और जल का महत्त्व द्रविड संस्कृति का है, अक्षत वैदिक संस्कृति का है। हम इस विद्वेषण की मीमांसा में न जाकर मात्र इतना ही इस परिस्थिति-विशेष के लिये नगन समझेंगे कि भारतीय जीवन में प्रकृति का एक सांस्कृतिक मूल्य है। इसी कारण संस्कृति के कुछ तत्त्वों के रुढ़िवद्ध हो जाने से प्रकृति के साथ हमारा सम्बन्ध कुछ माने में रुढ़िवद्ध हो चला है और रुढ़ि के बन्धन से अपने को मुक्त न कर सकने वाले कवियों में उस रुढ़िवद्ध संस्कृति-प्रेम का परिचय अब भी मिल जाता है। यह सही है कि समाज के यात्रिक वातावरण में संस्कृति की द्रव्य भी मान्यताओं को अत्यन्त निर्मम एवं तथाकथित वैदिक दृष्टि ने चीरकर फेंक देने की कोशिश की है, तब भी हम में से प्रत्येक के मन से जो उन संस्कृति की सबसे महीन और सुरीली आवाज चाहे क्षण के लिये ही क्यों न हो पर जो गूँज ही जाती है, उसमें हम उस संस्कृति को प्रकृति से अलग नहीं रख सकते।

परम्परा की इस संक्षिप्त पृष्ठभूमि के बाद हम काव्य में प्रकृति-वर्णन के प्रस्तुत विषय पर आते हैं। लौकिक काव्य का प्रारम्भ वाल्मीकि के रामायण में माना जाता है। रामायण का रचनाकार और उसका परिदेश स्पष्ट रूप में ही अरण्यमय है। रामायण का कवि प्रकृति के शान्त, निरुद्विग्न और निकामतृप्त रूप का चित्तेरा है। इसीलिए उसके वर्णनों में सबसे शक्तिशाली वर्णन गरत् के हैं या चन्द्रमा के हैं या हेमन्त के हैं या स्तिमित वन के हैं। गरत् के आकाश को सान पर चढायी हुई तलवार की तरह निखरा बतलाना;<sup>१</sup>

चन्द्रमा को आकाश के गोठ में विचरणा करने वाला अलमस्त साँड़ कहना<sup>१</sup> और कुहरे से ढँके चन्द्रमा को उसाँस से अँधराये दर्पणा की तरह कहना<sup>२</sup> कवि की सूक्ष्म दृष्टि का प्रमाण है। कवि प्रकृति के स्थिर सौन्दर्य में इतना रसमग्न रहने वाला था कि उसे इस स्थिरता में तनिक भी बाधा वरदायत नहीं होती थी। कदाचित् इसी कारण उससे रहा न गया जब उसने देखा कि चकई-चकवे के निर्भय रति में बाधक बनकर एक वहेलिया चकवे को दीव रहा है और उसकी वाणी आक्रोश से भर उठी—

“जाओ तुम्हे अनन्त काल तक हे वधिक शान्ति नहीं मिलेगी।”<sup>३</sup> कही-कही कवि ने जब जमकर वातावरण का वर्णन देना शुरू किया है तो लगता है कवि कथा को भूल गया। वाल्मीकि के वर्णन से प्रकृति के दो उपयोग हैं, एक तो विम्बविधान की प्रेरणा के रूप में और दूसरे शुद्ध वातावरण की रचना के रूप में। उनके काव्य की मुख्य देन दूसरे प्रकार उपयोग में ही है। एक तरह से भारतीय काव्य में प्रकृति का वातावरण देने की परम्परा वाल्मीकि से शुरू होती है। विम्बविधान का इतिहास तो वाल्मीकि से निश्चित ही पुराना है। वाल्मीकि के वातावरण बहुत सजीव और विगद है। समासोक्ति या अप्रस्तुत-प्रशसा के उपयोग से अनभिज्ञ न होते हुए भी उन्होंने यथासम्भव इस प्रकार के सश्लिष्ट योजना वाले अलकारों से बचने की ही कोशिश की है। उनका वर्णन यथार्थ के अधिकतर समीप होते हुए भी फोटोग्राफी सा नहीं दिखता है, कदाचित् इसलिए कि वह वर्णन मात्र पृष्ठभूमि के लिये ही उपयोजित हुआ है। अनावश्यक रूप से अप्रसंगवश प्रकृति वर्णन करना कवि का अभिप्राय नहीं है, इसीलिए उन्होंने प्रकृति के निर्मल चित्र से धुली स्लेट का काम लिया है। वाल्मीकि ने विम्बविधान की दृष्टि से सौन्दर्य के जिन प्रतीकों का उपयोग किया, वे प्रतीक उनके काव्य में तो ताजगी जरूर रखते हैं, पर परवर्ती काव्य में अतिप्रयोग में वे क्रमशः अपनी अर्थवत्ता खो बैठे। वाल्मीकि के काव्य में इन

१— गोठे ककुद्धानिव ।

२— नि श्वासान्ध इवादर्गचन्द्रमा न प्रकागते ।

३— मा निपाद प्रतिष्ठा त्वमगम शाश्वती समा ।

प्रतीको का बराबर दुहराया जाना इसलिए नहीं अखरता कि यह काव्य कथा-वाचन के लिये ही प्रस्तुत किया गया था। इसमें पुनरावृत्ति से अर्थ में प्रभाव-वन्ता और स्पष्टता अधिक आती है।

वाल्मीकि के काव्य से प्रभावित श्रीमद्भागवत में प्रकृति-वर्णन की एक नयी परम्परा का उत्कर्ष दिखलायी पड़ता है। प्रकृति-वर्णन को चित्तवृत्तियों के प्रति आकृष्ट देखने की कल्पना श्रीमद्भागवत की नयी देन है। इस काव्य के दशम स्कन्ध में वर्षा और शरत् के वर्णन में वर्णनवास्त्र से उपमान लिये गये हैं। उदाहरण के लिये—

धनुर्वियति माहेन्द्र निर्गुं च गुणिन्यभात् ।

व्यक्ते गुणव्यतिकरेऽगुणवान्पुरुषो यथा ॥

[विना गुण (डोरी) का इन्द्रधनुष गर्जनादि गुणों से युक्त आकाश में इस प्रकार मुगोभित होने लगा जैसे गुणक्षोभ से होने वाले प्रपञ्च में निर्गुण पुरुष विराजता है।]

न रराजोडुपश्छन्न स्वज्योत्स्नाराजितैर्धनै ।

ग्रहमत्या भासितया स्वभासा पुरुषो यथा ॥

[अपनी ही कान्ति में गोभायमान बादलों से ढका हुआ चन्द्रमा इस प्रकार गोभित नहीं होता, जैसे अपने ही आभास से आभासित अहंकार से आच्छन्न हो कर पुरुष प्रकाशित नहीं होता।]

सर्वस्व जलदा हित्वा विरेजु शुभ्रवर्चस ।

यथा त्यक्तैषणा शान्ता मुनयो मुक्तकिल्बिषा ॥

[मेषगण अपना जलरूप सर्वस्व त्याग देने पर शुभ्र कान्ति से सुशोभित होने लगे जिस प्रकार कि त्रिविध एषणाओं का त्याग कर देने पर पापहीन और शान्त स्वभाव मुनिजन विराजते हैं।]

शनैः शनैर्जहु पक स्यलान्यास च वीरुध ।

यथाहममता धीरा गरीरादिष्वनात्मसु ।

[पृथ्वी कीचड़ को और लताएँ अपने कच्चेपन को धीरे-धीरे इस प्रकार छोड़ने लगी, जैसे धीरे पुरुष शरीर आदि अनात्म पदार्थों में धीरे-धीरे ममता

और अहता को छोड़ देते हैं ।

श्रीमद्भागवन के जी गो मे श्रीकृष्ण की रूपमाधुरी का सम्मोहन प्रकृति के विविध तत्त्वों के ऊपर जहाँ दिखलाया गया है, वहाँ कवि ने अद्भुत कल्पनाशक्ति से काम लिया है । नदियाँ वेगु का रव सुनकर आवर्तों के द्वारा आवेग प्रकट करके फिर प्रेम-शिथिल हो जाती हैं और आलिङ्गन के लिये फैलायी हुई लहरों की बाहो मे श्रीकृष्ण के चरण गहने की कोशिश करती हैं ।

नद्यस्तदा तदुपधार्य मुकुन्दगीत—

मावर्त्तलक्षितमनोभवभग्नवेगा ।

आलिङ्गनस्थगितमूर्मिभुजैर्मुँरारे—

गृह्णन्ति पादकमल कमलोपहारा ॥

यह वेगु-रव जो गतगीलो को निष्पन्द करने वाला और निव्वचल तरुओ को पुलकित करने वाला था, गायो तक को अपनी ओर इस तरह आकर्षित कर लेता था कि वे चारा दाँत मे लिये चित्रलिखित सी खड़ी रह जाती थी और ादल मानो उसका साथ देने के लिये मंद-मद गर्जन करता था । इन दोनों दिशाओ मे प्रकृति के प्रति एक विराट् सृष्टि का विस्तार हुआ ।

कालिदास, वाणभट्ट और भवभूति के काव्य मे प्रकृति के प्रति ऐसी ही दृष्टि का परिचय मिलता है । इन तीनों कवियो ने अपने-अपने ढंग से मनुष्य की सवेदना मे प्रकृति को साभ्मीदार बनाया है । कालिदास का मेघदूत तो पृथ्वी की आकाक्षा का गतिशील रूपान्तर हैं । इसी माने मे कालिदास वाल्मीकि से विशिष्ट है कि वे प्रकृति के उच्छल और क्रीडाशील रूप के कवि हैं, वाल्मीकि की तरह स्थिर सौन्दर्य के नहीं । कालिदास ने व्योरे मे जाने की कोशिश कभी नहीं की और वातावरण का बहुत सक्षिप्त सा अंश उन्होंने अपने काव्य मे स्थान-स्थान पर रखा है । उनके इस समय के कारण ही प्रकृति का जो रूप उनके काव्य मे उतरा, वह बहुत पानीदार और ढॉका है । चाहे विषम उपलो मे रिस-रिस कर बहती हुई नदी का चित्र हो, चाहे पहाड़ के नीचे सारी के छोर की तरह दिखने वाली नदी का चित्र हो, चाहे छोटे सी बामी का चित्र हो, या अमराई से ढँकी हुई पहाड़ी का या देव-वनिताओ के

दर्पण बने कैलाश का, चाहे शैवाल का चित्र हो, चाहे कमल का, और चाहे विजलियों के आवेग का चित्र हो, या सवेरे की ओस भरी निष्कम्प वनस्थली का; काव्य की दृष्टि एक सी स्वच्छ और समग्र है। कालिदास की प्रकृति मनुष्य की सत्ता से खंडित करके देखी ही नहीं जा सकती। शकुन्तला के सौन्दर्य की रचना तब तक अधूरी रहती है, जबतक कि ऊँचे हिमालय की धुंधली हिमपत्ति मालिनी के किनारे वृक्षों पर सुखाये जाते हुए बल्कल, मालिनी के पुलिन में बिहार करती हुई हंसों की जोड़ी और पेड़ों के नीचे अपने प्रिय की सींग से आँख खुजलाती हुई मृगी, कि इस वातावरण में वह नहीं रखी जाती और जबतक कि उसके कानों में गाल तक लटकने वाला शिरीष का फूल नहीं खोंसा जाता और उसके स्तनों के बीच शरत् के चन्द्रमा की किरणों की तरह कोमल मृणालसूत्र नहीं रखा जाता। इसी तरह भवभूति की सीता और वाण की महाश्वेता अपने चरित्र को उज्ज्वलता के समस्त उपादान प्रकृति से पाती हैं। भवभूति की सीता का चित्र उनके द्वारा पाले गये मृग, मयूर, गज-शावक कदम्ब के वृक्ष एवं सखी वनदेवता वासन्ती, माता सरीखी गंगा, गोदावरी, तमसा और मुरला जैसी नदियों के बिना अधूरा है। महाश्वेता अच्छोदसरोवर के बिना फीकी लगेगी। कालिदास के लिये प्रकृति नयी बहू की तरह सजी हुई कुतूहलमयी, मुग्ध और उल्लसित है। भवभूति के लिये प्रकृति चिरपरिचित सहचरी है। वाणभट्ट के लिये प्रकृति एक विदग्ध कलामर्मज्ञ परकीया की तरह हाव-भाव कुशल होने के कारण उद्दीपक है। पर तीनों के लिये प्रकृति अपरिहार्य है। इनके अलावा संस्कृत के अन्य महाकवियों में प्रकृति के प्रति जो दृष्टि है, वह बहुत कुछ परम्परा के निर्वाह की होने के कारण हार्दिक एवं स्पष्ट नहीं है। उनके काव्यों में प्रकृति के एकाध खंड-चित्र चाहे मिल जाये, मनुष्य जीवन में अनुस्यूत चित्र नहीं मिल सकता।

इस परम्परा से कुछ विलग परम्परा लोक-काव्यों की है। वैसे इसका सूत्रपात ऋग्वेद एवं अथर्ववेद के उन सूक्तों से मानना चाहिए, जिनमें खेतिहर-जन अर्थात् सामान्य जन के मनोभावों को चित्रित करने की कोशिश की गयी है और प्रकृति के उस रूप पर ध्यान केन्द्रित किया गया है, जो इस सामान्य

जीवन को आप्यायित किये रहता है। ऋषि, वृष्टि, अग्नि, आप और पृथ्वी से मवधित सूक्तों में प्रकृति के इस रूप का परिचय मिलता है। इस लोकरुधर्म-परम्परा का विकास प्राकृत मुक्तक-काव्य में और अपभ्रंश मुक्तक-काव्य में बहुत अच्छी तरह हुआ है। 'गाथा सत्तसई' में बहुत से ऐसे चित्र नकलित हैं। परवर्ती टीकाकारों ने इनके साथ कहीं न कहीं नायक-नायिका व्यापार को जोड़ने की कोशिश जरूर की, पर वास्तविक रूप में इन गाथाओं का महत्त्व ग्राम या अरण्य प्रकृति की निर्मल छवि अंकित करने में ही था। विन्ध्य पर्वत-माला से आषाढ में आकर बिछुडती हुई बादलों की भीड़ का चित्र है—

“विन्ध्य पर्वत से लगे बादल उससे अलग होते समय ऐसे मिलते हैं मानों वे किसी नवरसाते पेड़ की पुरानी छाल हो।”

एक स्थिर सौन्दर्य का चित्र है—

‘पुरइत के पत्ते पर निश्चल और निष्पन्द वैठी हुई बगुली ऐसी लगती है, मानो मरकत के पात्र में रखी हुई शख की सुतुही हो।’

हेमन्त में उजड़े हुए पुराने बरगद वृक्ष की दुर्दशा का कवि स्मरण कर रहा है—

“बरगद की जटाएँ एक-एक करके जड़ से टूटती जा रही हैं, उनके नीचे उपले सुलग रहे हैं, धुएँ से पेड़ भूरा हो उठा है और तने पर गोबर के कड़े पाथने से पेड़ के रोम-रोम में गोबर की गन्ध व्याप्त है। यह बूढ़ा बरगद का पेड़ बस हेमन्त ऋतु में अपनी चरम दुर्दशा को पहुँच गया है।”<sup>१</sup>

दूध लेते हुए अगहनी के खेत को देखकर किसान की खुशी कैसी होती है—

“जैसे कोई दूध पीते बच्चे को घुटनों के बल पक में लिपटते देखकर उल्लसित हो जाता है, वैसे ही किसान जब अगहनी के खेत को जमीन में लोटते देखता है और लोटने के कारण जब उस खेत में गहरी पाँक का आभास पा

१ जजइसूइ हेमन्तम्मि दुग्गाओ पुष्फुआसुअन्धेण ।

धमकविलेवा परिविरलतन्तुणा जुण्णवडएण ॥

जाता है तो आह्लादित हो उठता है ।<sup>१</sup>

धान की गन्ध ने मस्कृत के एकाध कवियों का ध्यान खींचते समय राज-शेखर ने त्रेनिहार के आँगन का वर्णन करते हुए नये धान की दूर तक उड़ने वाली गन्ध का स्मरण किया है ।<sup>२</sup>

इन लोकधर्मी काव्य की ही परम्परा में ऋतुओं के गीत और सस्कारों के वे गीत आते हैं जिनमें क्षेतिहर जीवन से उर्वरता की स्फूर्ति ली गयी है । भारत की प्रत्येक जनभाषा में ऐसे गीत मिलते हैं । इन गीतों में प्रकृति-जीवन के मापदण्ड के रूप में आती है । नमय का आकलन वर्षों में नहीं किया जाता, बल्कि जो पेड़ प्रिय ने आँगन में लगाया था, वह फल-फूल से भ्रमस उठा, इस वर्णन के द्वारा कराया जाता है । ममृद्धि की कामना का चित्र चन्दन की चौकी, फलों से लदी आन की डाल और ताल में लहराने वाली पुरडन के बिना पूरी नहीं हो पाता । कौए तक प्रिय के आने का सगुन उचारते हैं, गौरैया वगवृद्धि का आशीर्वाद देती है और मिट्टी के नये सकोरे में जज्व होता हुआ पानी प्रिय के साथ तादात्म्य प्राप्त करके सुख देता है, ऋतुओं के बदलते हुए चक्र विरह को नाना मोड़ देते हैं और प्रिय से मिलने की नयी आकुलता उप-जाने हैं । नदी की एक-एक लहर विश्वास है, जगल का हर एक पछी ममता है और वाग का हर एक पेड़ रक्षक है ।

वहुविध परम्परा के संदर्भ में जब हम हिन्दी काव्य के विभिन्न युगों में आते हैं तो हमें हिन्दी के पिछले युगों में प्रकृति के प्रति जहाँ एक ओर बहुत रुढिवद्ध दृष्टि मिलती है और वहीं कुछ कवियों में विम्बविधान के क्षेत्र में प्रकृति के प्रति सर्वथा नूतन दृष्टि भी मिलती है । वैसे सर्वांश में यह सच न भी

१ पङ्कमडलेण छीरेकपाङ्गा दिण्णजाणुवडरोण ।

आणन्दिज्जइ हल्लिओ पुत्तेणव्व सालिच्छेत्तेण ॥

२ गेहाजिरेणु नवगालिकणावपातै-

गन्धानुभावसुभगेषु कृपीवलानाम् ।

आनन्दयन्ति मुसलोल्लसनावघात-

प्रेङ्गत्ववणाद्वलयपद्धतयो वधथ्य ॥



हो तो अधिकांग भक्त हिन्दी-कवियों के बारे में यह निर्विवाद रूप से कहा जा सकता है कि वे प्रकृति-वर्णन की रूढ़ि से परिचित थे, प्रकृति के वास्तविक महत्त्व से नहीं। प्रकृति-वर्णन या तो संस्कृत कवियों के अनुवाद है या इनने अथवा और अनुपयुक्त हैं कि उन्हें पढ़कर कभी-कभी खीझ होती है। वसन्त में खिलने वाले तमाम फूलों में आम, पलाश, अनार, कचनार और मालती को छोड़ कर किसी ने दूसरे फूलों की मुधि नहीं ली। कालिदास ने कुरवक को वसन्त का शृंगार माना था, शिरीष को ग्रीष्म का, कदम्ब को वर्षा का; कमल को गरत् का, कुन्द को हेमन्त का और लोध को शिशिर का शृंगार माना था। पर द्विविधता की ओर इन लोगों की दृष्टि ही नहीं थी। उनके लिये सारा जगल पलाशमय, सारा उपवन रसालमय और सारे सरोवर नलिनमय थे। ऋतुओं की गति से भी ये अपरिचित से थे। वसन्त और वर्षा के वर्णन में ये अधिक डूबे हुए थे, इनके लिये प्रकृति मात्र उद्दीपक थी और उद्दीपन भी केवल शृंगार की।

आधुनिक युग के प्रारम्भ में पद्य से अधिक गद्य के माध्यम से प्रकृति-वर्णन के बड़े मुथरे चित्र सामने आये। ठाकुर जगमोहन सिंह का 'व्यासा-स्वप्न', वद्रीनारायण चौधरी की 'आनन्दकादम्बिनी' के सम्पादकीय और माधव मिश्र तथा पूर्णसिंह के निबन्ध प्रकृति के ऐसे चित्र उपस्थित करते हैं कि उनसे यह स्पष्ट प्रतीत हो जाता है कि इनके लिये प्रकृति उद्दीपन न होकर आलम्बन थी—वल्कि आलम्बन से भी ऊपर जाकर साक्षात् रस-भूमि तक पहुँची हुई थी। प्रकृति के लिये इस नये समुच्छ्वास का प्रभाव रामचन्द्र बुक्ल, श्रीधर पाठक और सुमित्रानन्दन पन्त के ऊपर बहुत गहरा पडा। प्रकृति के प्रति दृष्टि में अन्तर मुख्यतः तीन कारणों से आये—पहला तो विदेशी कविता का, विशेष रूप से रोमाण्टिक युग की कविता का प्रकृति की ओर जाने का आन्दोलन था, दूसरा प्राचीन संस्कृत काव्य के प्रति विदेशियों द्वारा व्यान दिलाये जाने पर उनके नये ढङ्ग से मूल्याङ्कन का प्रभाव था, और अन्तिम कारण राष्ट्रीय आन्दोलन के सहचर के रूप में भारत की प्रकृति के प्रति विशेष रूप से वात्सल्य की भावना का उमगाव था। द्विवेदी-युग में गद्य क्षेत्र में प्रकृति-वर्णन की रंगीनी

बहुत हृद तक नियन्त्रित हुई। इसका कारण मुख्य यह था कि प्रकृति-वर्णन के साथ-साथ जो स्थानीय शब्द के प्रयोग सहज रूप में आ जाते थे, उनको द्विवेदी-युग के नियामक 'पण्डिताऊ' या 'ग्राम प्रयोग' कहकर दाग देते थे। लोग इसी से बहुत सूफियाना ढङ्ग पर ही प्रकृति का वर्णन करने के लिये प्रस्तुत होते थे। द्विवेदी जी के अनन्यतम मित्र श्रीधर पाठक प्रकृति-वर्णन की द्विवेदी कसौटी पर इसीलिए बहुत खरे उतरते थे। उस युग में दो नाम ऐसे हैं, जो अब बहुत विस्मृत-से हैं, पर इन्हें प्रकृति की सन्तान कहे तो अनुचित न होगा। एक तो ब्रजवासी सत्यनारायण 'कविरत्न' और दूसरे वुन्देलखण्ड के कवि घासीराम व्यास। वैसे वुन्देलखण्ड में वुन्देली भाषा के माध्यम से लोक-प्रचलित छन्दों में गगावर व्यास और ईसुरी ने भी वुन्देली प्रकृति के चित्र सहज ढङ्ग से उतारे हैं, पर उनकी योजना अधिक सश्लिष्ट है। सत्यनारायण 'कविरत्न' और घासीराम व्यास एक तरह हिन्दी में आञ्चलिक चित्रण के जन्मदाता हैं। द्विवेदी-युग के सर्वश्रेष्ठ माने जाने वाले कवि मैथिलीशरण गुप्त उस युग के लिये एक आश्चर्य इस दृष्टि में जरूर है कि वह अपने ही सम-कालीन, अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध' की तरह प्रकृति के वर्णन की परि-गणनात्मक पद्धति न अपनाकर प्रकृति का भावात्मक रूप सामने रखते हैं। मैथिलीशरण गुप्त से भी अधिक सुकुमार प्रतिक्रिया, प्रकृति ने सियारामशरण गुप्त के काव्य में पायी है।

इस युग का समाज जिस युग को छायावाद युग कहता है, वह वस्तुतः इतिवृत्तात्मक काव्य के विरुद्ध प्रतिक्रिया का युग है। प्रतिक्रिया-युग होने के कारण ही वह बहुत क्षणिक, पर तीव्र प्रभाव वाला रहा है। इस युग में प्रकृति का उपयोग सबसे अधिक विम्ब-विधान क्षेत्र में हुआ। सिद्ध प्रकृति-वर्णन पन्त के काव्य में है या 'प्रसाद' और 'निराला' के कुछ थोड़े से गीतों में। महादेवी वर्मा के काव्य में प्रकृति को काव्य-विम्बों के एक निधि मात्र के रूप में देखा गया है। उसमें भी नूतनता लाने की कोशिश उतनी नहीं की गयी है, जितनी पूर्वगृहीत विम्बों को अधिक सँवारने की। विम्ब-विधान की दृष्टि से इस युग के सबसे समर्थ कवि 'निराला' है। इसी युग में माखनलाल चतुर्वेदी

का भी नाम आता है, जिनकी नाच की प्रकृति का मानवीय प्रकृति के भी बुरी तरह नेवला ली है। उनमें प्रकृति-वर्णन कम, यथार्थता अधिक है। मध्य दृष्टि में देखने पर उस युग के अधिकतर कवियों ने प्रकृति में प्रति-कृत-प्रति ही रची है और प्राकृतिक जीवन को एक प्रकृत-वर्णन के ही रूप में देखा है। उनके लिये प्रकृति आत्मीय न होकर दूर की प्रकृति है। वह नन्हे की रस-वस्तु न होकर विनय या श्रद्धा की प्रेरणादायक है।

अब हम जब नयी कविता के युग पर दृष्टि डालते, तो प्रकृति-वर्णन के क्षेत्र में बहुत बड़ा परिवर्तन पाते हैं। उस परिवर्तन के गन्तव्य कारण तो ये हैं, पृथ्वी, छायावाद की नवाचारों की उत्थिता से नया दृष्टिकोण ही उभरने लगे थे, दूसरा आन्तरिक कारण नवीनात्मक मन्त्रों और अनुनादित लयों की अनिगम्य मधुरता में उल्लास-ही, तीसरा आन्तरिक कारण अनु-भाव्य संस्पर्श के लिये आदृश्य संस्पर्श की अपेक्षा अधिक वैचरणीय का आना था और अन्तिम आन्तरिक कारण प्रतिक्रिया की तीव्रता की नमाति होने पर सहज अथवा सर्वग्राही अनुभव और अभिव्यक्ति के लिये पर्युत्सुक होना था।

आन्तरिक कारणों से भी अधिक महत्त्व वे बाह्य कारण रखते हैं, जो काव्य-प्रतिक्रिया में साक्षात् सम्बन्ध न रखते हुए भी कवि के परिवेश में सम्बन्धित होने के कारण नयी दृष्टि ला सके हैं। वैदिक क्षेत्र में सबसे महत्त्वपूर्ण परिवर्तन जो इस युग में हुआ है, वह है प्रकृति-वर्णन का हर एक क्षेत्र में विस्तार। प्रकृति-वर्णन के भी क्षेत्र में इसके कारण नये अन्वेषण किये गये हैं—कोयल और पपीहे के अलावा कुररी, पिड़कुल, हारिल जैसे पक्षियों की भी सुधि ली गयी है। फूलों में वाजरे, बबूल, बौडर, अमलतास और साल जैसे फूलों में भी आकर्षण देखने लगे हैं। यहाँ तक कि हर अच्छी-से-अच्छी घास, हर रात की हर एक करवट, और रंग की हर छटा को काव्य में देने के लिये होड़-सी मच गयी है। कहीं-कहीं असमर्थ और दिखाऊ कवियों के हाथों में पढ़ कर बहुत उपहासास्पद स्थिति सामने आयी है। पर वर्गीधर शुक्ल, भवानी-प्रसाद मिश्र, ठाकुरप्रसाद सिंह जैसे आरण्यक कवियों ने प्रकृति के यथार्थ और अत्यन्त हृदय-स्पर्शी चित्र खोजे हैं। भवानीप्रसाद विन्ध्य की प्रकृति के पारखी

हैं, वशीधर शुक्ल अवध की देहाती प्रकृति के और ठाकुरप्रसाद छोटा नागपुर की प्रकृति के। दूसरी वीद्विक स्थिति विखराव की है। इस विखराव के कारण ही नये कवि प्रकृति से जब एक विग्न लेना चाहते हैं तो उन्हें उसके विरुद्ध या उसके तुल्य अनेक विम्ब याद ग्रा जाते हैं और वे अपने इन तमाम विम्बों को बहुत विखेर कर काव्य में रखते हैं। सागरूपक या धूर्त उपमा की भाषा में कवि इसीलिए नहीं बात कर पाता। वह अधिकतर रूपकातियोक्ति, समासोक्ति, पर्यायोक्ति और अप्रस्तुतप्रगसा आदि मूढम अलंकार की भाषा बोलने का आदी हो गया है। वह जब साँझ के बादल का चित्र खीचेगा तो बिना किसी बादल और उसके बदलते रंगों का नाम लिये उन्हें एक बहुत ही समर्थ विम्ब से व्यक्त करेगा।

ये अनजान नदी की नावे  
जाहूँ के-से पाल  
उड़ाती  
आर्ती  
मन्थर चाल ।  
नीलम पर किरनो  
की साँझो  
एक न डोरी  
एक न माँझी  
फिर भी लाद निरन्तर लाती  
सेन्दुर और प्रवाल ।

( धर्मवीर भारती )

इसी विखराव के कारण वह अपने विकीर्ण अनुभव और प्रकृति के चित्र में जोड़े देखता चलता है।

इजन के हेडलाइट-सा गोर-गुल के वोच  
सूरज निकल गया;

गाडी की रोगनी-सा पीछे-पीछे गुमसुम अब  
शुक्र तारा जा रहा है ।

( मदन वात्स्यायन )

या

वसन्त के शहर भर मे  
लग गये है नये पोस्टर ।

आवारा सीटीवाज

आ गया हमारी गरीफ सड़क कसने आवाज ।

( विनोदचन्द्र पाडेय )

इस नि.सगता का इस और परिणाम है, प्रकृति का वैज्ञानिक विवेचन ।  
'अज्ञेय' की 'बावरा अहेरी' शीर्षक कविता मे प्रकृति और विज्ञान को अदृष्ट  
रूप मे देखने की कोशिश की गयी है ।

बौद्धिक प्रभाव से कम प्रभाव सामाजिक वातावरण का नहीं है । स्वत-  
न्त्रता-प्राप्ति के बाद साहित्यकार के मन मे कम से कम दो आयामो मे संस्कृति  
को पुनराकलित करने की अपरिहार्यता जान पडती है । एक तो देग का  
आयाम अब विस्तृत हो गया और प्रकृति देग की मर्यादा से भावना मे अधिक  
यथार्थ के स्तर पर बँधी रहने लगी । दूसरा महत्त्वपूर्ण परिवर्तन संस्कृति के  
विस्तृत इतिहास के साथ मयोजन करने के कारण हुआ । इसी के परिणाम-  
स्वरूप वैदिक साहित्य और प्राचीन भारतीय साहित्य से गतिशाली और चिर-  
नूतन त्रिम्बो को नये ढंग से कविता मे उभारा गया । सुमित्रानन्दन पन्त  
की 'धेनुर्' शीर्षक कविता की ये पक्तियाँ ऋग्वेद के छन्द द्वारा बाहर निकाली  
जानी हुई गायो के वर्णन से तुलनीय हैं—

ओ रँभाती नदियो,

वेसुध

कहाँ भागी जाती हो ?

वशी-रव

तुम्हारे ही भीतर है

ओ फेन-गुच्छ

लहरो की पूँछ उठाये

दौडती नदियो !

प्राचीन काव्य का प्रभाव नागार्जुन की 'बादल' शीर्षक कविता पर, 'अज्ञेय' की 'वहाँ रात' और 'बन्धु है नदियाँ' शीर्षक कविताओं पर, ठाकुरप्रसाद सिंह की 'अष्टादश दीपमाल' शीर्षक कविता पर और भवानीप्रसाद मिश्र की 'सतपुडा के जगल', 'मेघदूत' और 'नर्मदा के चित्र' शीर्षक कविताओं पर बड़ा गहरा है। नयी कविता के प्रकृति-वर्णन में यह विशेषता उसे परम्परा से जहाँ भली भाँति जोड़ती है, वहाँ पिछली पीढ़ी वाले आलोचकों के लिये विल्कुल विद्रो-हिणी-सी जान पड़ती है।

सांस्कृतिक वातावरण में दूसरा परिवर्तन गहरों की बढ़ती के, बेतरतीब बसने और गाँवों के उजड़ने के कारण उपस्थित हुआ है। ये संस्करण जहाँ एक ओर ऊँचे मकानों, धूल-भरी सड़कों और कोलाहल-भरे माइक्रोफोन से ब्राण पाने के लिये छोटे-से कोने में गमलों या चार हाथ ज़मीन में हरियाली और खुगबू के साथ चुपचाप कुछ क्षण देने को विवश कर देते हैं, वहीं दूसरी ओर देहात में पले लोगों के मन में गहरा विक्षोभ भी भर देते हैं, उन शक्तियों के प्रति जो उन्हें उजाड़ रही हैं। इसके कारण अनाम से अनाम फूल भी अब कविता में नाम और आकार पाने लगे हैं। उड़िया में 'अमृत सन्तान', बंगला में 'पथेर पाँचाली' और 'आरण्यक', हिन्दी में 'कचनार', गुजराती में 'सोरठ तेरा बहता पानी' और कन्नड में 'देहाती समाज' जैसे उपन्यास तो समूचे ही देहात या जगल के जीवन को ही वातावरण बनाकर लिखे गये हैं। इधर हाल में हिन्दी में फणीश्वरनाथ 'रेणु' और नागार्जुन ने तो आंचलिक उपन्यासों की एक लहर-सी उठा दी है। काव्य-साहित्य में भी विभिन्न जनपदों में आंचलिक प्रकृति के चित्र इसी संवेदना से प्रेरित होकर रचे गये। इन गीतों में स्वप्नमय वातावरण का गहरा रंग है। इसी से इनकी नकल भी लहुत मनमाने ढंग से हुई है, जिसका परिणाम यह हुआ है कि बेला, तुलसी, नीम, आम, बबूल, सरसो, कास और महुआ की घोर दुर्दशा होने लगी है। इन नामों को अब

जादू के मन्त्र की तरह से कविता में प्रयोग किया जाने लगा है। नव भी बुदेली में वशीधर पण्डा के स्मृति-गीत, अत्रधि में वशीधर गुजल के चित्र, भोजपुरी में विसराम के विरहे, खड़ी बोली में ठाकुर प्रमार्दगिह के सन्थाली चित्र, केदारनाथ अग्रवाल के खेतिहर जीवन के चित्र काफी हृदयस्पर्शी हैं। नहर के वातावरण से अभिभूत कवियों ने प्रकृति के बड़े नन्हे और सुकुमार रूपों में आह्लाद का कण खोजा है। कोई हरी घास पर क्षण-भर माथकना मानता है, तो कोई कचनार की कली की कनखियों में सब कुछ पा जाता है, किसी को पत्तियाँ मनाने के लिये विवश कर देती हैं, कोई गौरैया में भी उत्फुल्लता का उत्कर्ष पा जाता है तो कोई नागफनी में भी सघर्ष में हँसने की क्षमता खोज लेता है। खेतिहर और औद्योगिक, नगर और ग्राम्य जीवन के बीच छिड़े सघर्ष से रूमानी तवियत वाले कवियों में खँडहरो, टीलो और जगलो के बीच इतिहास की रथ-यात्रा निकालने की स्फूर्ति भी जागने लगी है। गिरिजाकुमार माथुर की कविता में इसके बहुत सफल उदाहरण हैं।

तीसरा सांस्कृतिक परिवेश आर्थिक क्षेत्र से सम्बन्ध रखता है, विवेक रूप से कवियों के। काव्य के प्रयोग में बुद्धिजीवियों की सख्या अधिक है, उस वर्ग की आर्थिक परिस्थिति का प्रभाव काव्य-रचना पर किसी-न-किसी प्रकार से पड़ता ही है। अर्थ-वैषम्य के बीच की कड़ी है मध्यम वर्ग और इसी मध्यम वर्ग को बुद्धिजीवियों को भी पैदा करने का फल हासिल है। यह वर्ग क्रमशः टूट रहा है। इसके कारण अर्थवैषम्य और ऊँचा होता चला जा रहा है। इसकी मानसिक प्रतिक्रिया दो तरह से सलक्षित हुई है—एक तो बड़े और अभिजात कहे जाने वाले पदार्थों से विरक्ति और दूसरे अपने में ही अधिक खोजने की प्रवृत्ति। इसी से सौन्दर्य के पुराने प्रमाण अब बासी-से लगने लगे हैं। नये प्रमाणों की खोज लोक-साहित्य में, दूसरे देशों के साहित्य में और अपने निजी अनुभव में जारी है। इसके कारण विम्ब-विधान विलक्षणता काफी मात्रा में आयी है, जो कही-कही बहुत अटपटी भी लगती है। दूसरी ओर अपने में ही खोये कवि प्रकृति के प्रति ऐसे विरक्त हो गये हैं कि उनका अपने आर्थिक या राजनीतिक सिद्धांत के सिवा कविता में किसी अन्य सत्ता के प्रति कोई रुझान

नहीं है ।

इस प्रकार नयी कविता जहाँ प्रकृति-वर्णन की पिछली परम्पराओं में अनेक नये तत्त्वों का समावेश करती है, वहाँ वह प्राचीन भारतीय काव्य-परम्परा के समीप भी इस माने में लगती है कि वह विविधता, पारदर्शिता और उन्मुक्तता में उससे होड़ लगा रही है । इसमें खतरे की सम्भावनाएँ उन कवियों से हैं, जो विम्बों में बेतरह उलझे हुए हैं, या उनसे जो प्रकृति-विम्बों का प्रयोग बिना अर्थ समझे ही करने लगते हैं, या उन कवियों से हैं, जो भावावेश में प्रकृति के साथ अनुराग बढ़ाने की बात करते हुए भी उसे ऐसा अपरिचित और स्वप्नमय प्रस्तुत करते हैं कि उससे प्रकृति की विमुखता की ही आशका उत्पन्न होती है । लेकिन इन खतरे के संकेत समर्थ कवियों में ज्यादा नहीं हैं, यह बहुत ही शुभ लक्षण है ।

-----



## लोक साहित्य की मर्यादा

लोक साहित्य की अलग मर्यादा पहले शायद स्वीकृत न भी रही हो परन्तु आज किसी न किसी रूप में इसका विशिष्ट स्वरूप सर्वमान्य रूप से स्वीकार कर लिया गया है। वैसे प्राचीन काल से ही गीतों, उक्तियों और कथाओं की दो प्रकार की परम्पराएँ चली आ रही हैं, एक तो लिपिवद्ध और दूसरी मौखिक, वैसे लिपिवद्ध साहित्य का भी मौखिक पाठ होता आया है, किन्तु शुद्ध रूप से जो मौखिक परम्परा पर आश्रित साहित्य था, उसको लिपिवद्ध करने के प्रयत्न नहीं किये जाते थे। अधिक से अधिक उद्धरण के रूप में कभी कभी वे साहित्य ग्रन्थों में लिपिवद्ध ग्रन्थों में दे दिये जाते थे। किन्तु यन्त्र-युग ने इसका भी सुभीता हमें दिया कि हम इन मौखिक परम्पराओं को भी ध्वनि और लिपि में आवद्ध कर लें। इन्हें लिपिवद्ध करने के साथ ही साथ इनकी विशिष्टताओं का अध्ययन होने लगा और धीरे धीरे लोक साहित्य की एक विशिष्ट मर्यादा बन गयी।

संक्षेप में हम कहने को तो कह सकते हैं कि जैसी लोकतन्त्र की परिभाषा इस रूप में की जाती है कि ऐसा शासन-तन्त्र जो लोक के द्वारा लोक के लिये और लोक का होकर परिचालित हो उसे लोकतन्त्र कह सकते हैं, उसी प्रकार लोक साहित्य की परिभाषा यों की जा सकती है कि वह साहित्य जो लोक के द्वारा, लोक के लिये और लोक का अर्थात् लोक की भाषा का साहित्य हो उसे लोक-साहित्य कहा जा सकता है। इस परिभाषा में लोक-साहित्य की तीन मर्यादाएँ स्वतः स्थापित हो जाती हैं। पहले तो यह कि लोक-साहित्य की रचना लोक द्वारा होती है, इसका अर्थ यही है कि लोक-साहित्य का रचयिता कोई

व्यक्ति नहीं हुआ करता वह एक विशिष्ट समूह होता है जो सामूहिक आकाक्षा के धनीभूत होते ही गीतो, उक्तियों या कथाग्रो मे फूट पड़ता है । वैसे तो यह मान लेना चाहिए कि किसी भी गीत, कथा या उक्ति का प्रथम दर्शन किसी व्यक्ति को हुआ होगा, पर उस व्यक्ति ने अपने को अपने तक इस नये साक्षात्कार को सीमित न करके इसे अपने समूह की सम्पत्ति बना देने के लिये उतावला हो गया होगा । समूह ने मिलकर उस अनुभव को अपने और अनुभवो का रंग देकर एक विल्कुल विलग अभिव्यक्ति के रूप मे प्रस्तुत कर दिया होगा, उस अभिव्यक्ति के पीछे न केवल अनेक व्यक्तियों का अनुभव और कल्पना का परिष्कार है, बल्कि अनेक कण्ठो का स्वर-मेल भी है । एक उदाहरण से इसे हम स्पष्ट कर सकते हैं । एक तरंगी व्यक्ति फाग का गीत लिखता है, पर फाग का गीत अकेले गुनगुनाने के लिये नहीं है वह मण्डली मे गाने के लिये है । जब वह मण्डली के साथ गीत गाने के लिये बैठता है तो उसके साथ दूसरे गाने वाले अनेक सगोधन-विशोधन करते हैं और अपनी-अपनी ताल-लय के साथ इस गीत के ताल-लय के मिलाने की कोशिश करते हैं । तब आवश्यक हो जाता है कि उस गीत के बोल कहीं कहीं बदले, लय कहीं कहीं बदले और भाव भी कहीं कहीं बदले । इन सब के सम्मिलित प्रयत्न से वह गीत नया रूप धारण कर लेता है और तब वह व्यक्ति का गीत न होकर लोक-गीत हो जाता है । कहा जा सकता है कि विद्यापति के नाम से, तुलसी के नाम से और भी अनेक रस-सिद्ध कवियों के नाम से बहुत से ऐसे मगल-गीत प्रचलित हैं, जिनकी तुलसीदास जी द्वारा रचना प्रमाणित नहीं है, इन गीतो को किस श्रेणी मे रखा जाय ? हमारी समझ मे ये गीत भी लोक-गीतो की श्रेणी मे आते हैं, क्योंकि तुलसी, विद्यापति आदि नाम केवल तुलसी-विद्यापति के लोक-जीवन मे अधिव्याप्त महत्त्व को सिद्ध करते हैं न कि उनके इन गीतो के कर्तृत्व को । इसी प्रकार ईसुरी, रगपाल, छोटकुन जैसे लोककवियों की कुछ ऐसी रचनाएँ ज़रूर होंगी जो इनका नाम वहन करते हुए भी परिवर्तनों और परिवर्धनों के कारण लोक की सम्पत्ति बन गयी होंगी । यद्यपि इनकी अधिकांश रचनाएँ अब भी शुद्ध लोक साहित्य नहीं कही जा सकती, अधिक से अधिक इन्हे लोक-भाषा

का साहित्य कह सकते हैं। जब तक व्यक्तित्व विलकुल विगलित न हो जाये, तब तक लोक-साहित्य की रचना सम्भव नहीं होती और यह व्यक्तित्व सबसे अधिक छाया रहता है रचना के कर्तृत्व पर। अपनी रचना के कर्तृत्व के साथ व्यक्ति का बहुत विशिष्ट मोह होता है, इसे छोड़ सकना उसके लिये सम्भव नहीं होना। इसलिये जो व्यक्ति इस मोह को छोड़ कर लोक के लिये अपना कर्तृत्व अर्पित करता है, वह लोक से किमी भी माने में अभिन्न नहीं कहा जा सकता, उसकी कृति इसीलिये लोक-कृति बन जाती है।

लोक-साहित्य की दूसरी मर्यादा है कि वह लोक के लिये होती है। लोक-साहित्य का प्रयोजन लोक का ही मंगल, लोक का ही सुख-दुःख-निःस्पृह, लोक के ही उत्सव और लोक की ही आकांक्षा की अभिव्यक्ति है। वेद के मन्त्रों की तरह प्रत्येक लोक-गीत की एक विशिष्ट विनियोग होता है और इसीलिये सर्वोत्कृष्ट लोक-साहित्य हमें मस्कार-गीतों में प्राप्त होता है। ये मस्कार-गीत हमारी प्रत्येक धार्मिक विधि के अनिवार्य अंग बन गये हैं। लोक-मानस का सबसे अधिक उदात्तीकरण इन गीतों में मिलता है। इसकी भाषा के ऊपर भी उपनिषदों के सहज चिन्तन और प्राचीन ऋषियों की आनन्दानुभूति की गहरी छाप है। जिस तरह उपनिषदों में एक वाक्य को समझाने के लिये बार-बार उसे दुहराया जायेगा और स्मृति पर चढाया जायेगा, उसी तरह मस्कार-गीतों में भी एक ही वाक्य के अर्थ की पुष्टि करने के लिये बार-बार उसे दुहराया जायेगा। जिस तरह उपनिषदों में विम्बानुविम्ब-शैली से बात समझाने की कोशिश की जाती है, उसी तरह इन गीतों में भी मार्मिक प्रसंगों की अभिव्यक्ति प्राकृतिक जीवन से प्रतिविम्ब लेकर की जाती है। इन मस्कार-गीतों में इसी कारण मस्कराति की पवित्रतम धरोहर सुरक्षित है। इसमें मनुष्य की दृष्टि इतनी विगद और व्यापक है कि राम-सीता, शिव-पार्वती, कृष्ण और राधा सभी का ऐश्वर्य पिघल कर मानवीय बन गया है। लोक-साहित्य में इसीलिये कला की विलक्षणता नहीं मिलती। सहज सौन्दर्य का बोध तो मिलता है, पर छेनी की तराश का आभास नहीं मिलता क्योंकि लोक-साहित्य के रचयिता अचेतन कलाकार हैं। ठीक-ठीक कहे तो वे कलाकार भी नहीं,

वल्कि वह शुकदेव की तरह विश्व-सत्ता के अगभूत, उपाधि से निरावृत मानव है। उन्हे दुःख का ज्ञान और अनुभव नहीं है और सुख की लालसा में तृप्ति है। दुःख उनकी स्मृति में है, सुख उनकी मुट्ठी में। इसी से गहन से गहन सघर्ष के बीच उनका विस्वास अडिग है, उनका मगल-कामना अप्रतिहत है, उनका आनन्द-बोध अमन्द है। बबूल के नीचे मण्डप छाने का उत्साह, अभाव के घर में दूध-दही के पनाले बहाने की कामना, धूल और गन्दगी के बीच चन्दन के छिड़काव की वासना, ननद और सास के दुर्व्यवहार का उत्तर पुत्रोत्सव के उल्लास में अपनी उदारता से देने का मकल्प, अचेतन जगत् में अपने चेतन जगत् की परछाईं पाकर उमके प्रति मानवीय करुणा का उमडाव, गहन से गहन पक में भी अपने मन को कमल की तरह ऊँचा रखने का व्रत इस लोक-साहित्य ही ने पाला है। और उसे एक जीवित जातीय रागबोध के रूप में आज गतिशील रखा है। उस उदात्त लोक-जीवन की परम्परा को ही इसका श्रेय है कि हमारी संस्कृति गंगा की तरह प्रवहमान मत्स्य बनी हुई है, क्योंकि हमारे ज्ञान के सूर्य अस्त होते-होते अपनी किरणों की जाली समेटकर लोक-साहित्य के चन्द्रमा को सौंप गये। सस्कार-गीतों के अलावा लोक-साहित्य के दूसरे रूप भी हैं। ऋतु-गीत, क्रीडा-गीत, क्रिया-गीत, लोकोक्ति, लोक-कथा, आख्यान-गीत या लोक-गाथा इनमें भी लोक-साहित्य की मगल-प्रयोजकता स्पष्ट है। सामाजिक अन्याय के विरुद्ध विद्रोह, वैषम्य के प्रति गहरा व्यग और प्रेम, न्याय, त्याग की प्रतिष्ठा, यही इनका मुख्य रूप से प्रतिपाद्य है। जँतसार, सोहनी और रोपनी के गीतों में प्रायः एक ऐसी कहानी मिलती है, जिसमें कोई कामी पुरुष किसी स्त्री को प्रलोभित करने का प्रयत्न करता है। वह स्त्री बड़े कौशल से उसका प्रतिकार करती है और बड़े मीठे शब्दों में उसकी भर्त्सना करती है। सावन के गीतों में और सुवटा या चकई-चकवा के गीतों में भाई-बहन के पवित्र सम्बन्ध का दिग्दर्शन प्रायः कराया गया है। हमारे समाज में भाई-बहन का निश्छल और पवित्र प्रेम जो इन लोक-गीतों में मिलता है वह हमारी संस्कृति की सबसे बड़ी और ऊँची विरासतों में से है। इनमें बहन अपना दुःख केवल भाई से कहती है, अपनी साध केवल भाई से पुजाती है और अपना सर्वस्व भाई के मगल के लिये अर्पित

करती है। केवल दो तीन प्रकार के ऐसे गीत हैं जैसे कजली, होली और रमिया, जिनमें परकीया भाव के भी चित्र मिलते हैं और रूपाकर्षण के ग्राम्य मस्करण दृष्टिगोचर होते हैं। कहीं-कहीं तो खाली वर्णन होने के नाते इनमें उत्तान शृंगार का भी रूप आ जाना है। कुछ लोग कह सकते हैं कि यह तो शिव नहीं है, पर यह स्मरण रखने की बात है कि इन गीतों के अवसर उन्मुक्त उल्लास के अवसर होते हैं, उस समय लोग अपने को प्रकृति के साथ निर्वन्ध आनन्द की स्थिति में पहुँचा देना चाहते हैं। सकोच, दुराव, सामाजिक भेद-उपभेद इन सब को भुलाकर यह उद्दाम आवेग या तो वर्षा में आता है या वमन्त में, वनन्त में अधिक वर्षा में, क्योंकि वर्षाऋतु सबसे अधिक प्राणवान् और मनोहर होती है। यह अस्वाभाविक नहीं है कि सहज और मुक्त आनन्द के अवसर का कल्पित भावना वाले व्यक्ति अनुचित लाभ उठा ले। इनकी मनस्तुष्टि के लिये उन्हीं की तरह लोकशिवपराङ्ग-मुख गायक उद्दाम उच्चीपक रचनाएँ भी प्रस्तुत कर दे, यह भी स्वाभाविक है, परन्तु उनकी रचनाओं से प्रवृत्तियों से लोक-मानस का परिमाणन करना समीचीन न होगा।

लोक-साहित्य की तीसरी मर्यादा है लोक का साहित्य होना अर्थात् लोक की भाषा में उसका रचा जाना। यह तो स्वतः सिद्ध बात है कि लोक मानस से जो चीज निकलेगी, और सहज ढंग में निकलेगी, लोक की अभिव्यक्ति और लोक के अम्युदय की आकाक्षा से निकलेगी, यह निश्चय रूप से लोक के माध्यम से निकलेगी और भाषा की कसौटी पर उसका खरा उतरना सबसे पहला लक्षण है और यही ठीक-ठीक पहचान हो जाती है कि यह लोक-साहित्य खरा है या खोटा, इसमें मिलावट है या शुद्ध है, पुराना है या गढा हुआ है। भाषा की लोच, मुहावरों की वन्दिग, प्रतीकों की ताजगी, प्रतिविम्बों की सादगी और लय की विविधता लोक-साहित्य की भाषा के प्रमुख गुण हैं। जो लोग मिलावट करने की कोशिश करते भी हैं, उनकी गलती बहुत जल्द पकड़ी जाती है, क्योंकि उनका सूक्ष्म से सूक्ष्म प्रयत्न भी भाषा का सहज प्रवाह अवरुद्ध कर देता है। जिन लोगों ने अपने गीतों को लोक-साहित्य में टहनी की टहनी तोड़ कर हरियाली देनी चाही, उनके गीत पनप नहीं सके। लोक-

साहित्य की भाषा शिष्ट साहित्य से भिन्न इस माने में है कि वह केवल लोक-भाषा नहीं है। शिष्ट साहित्य को लोक-भाषा में लिखा जा सकता है, पर उसकी लोक-भाषा भी लिखित भाषा की ही तरह प्रयत्न पूर्वक संवारी और मांजी हुई होती है, उसमें अनगढ़पन नहीं होता। यह कहना कि लिखे-पढ़े आदमी जब साहित्य रचेंगे, तब वह कृत्रिम साहित्य रचेंगे और जब अनपढ़ आदमी साहित्य रचेंगे तो उसकी भाषा सहज होगी, केवल अश-सत्य है। व्यक्ति जब अपने ग्रहम् में रहकर साहित्य रचेगा तो चाहे जिस भाषा में रचे चाहे, वह पढ़ा लिखा हो या न हो, वह मुनी हुई या जानी हुई साहित्य-परम्परा के आधार पर ही प्रयत्नपूर्वक ही अपनी बात अधिक से अधिक अच्छे ढंग से कहने की कोशिश करेगा। लोक-साहित्य की सहजता के कारण उसका अशिक्षित जनता में प्रचार या अशिक्षित जनता द्वारा रच जाना नहीं बल्कि उसकी सहजता का मर्म है, उसकी लोक-कण्ठ द्वारा स्वीकृति, उसकी कसौटी है लोगों की लय मिला देना। उसे अलंकार की परवाह नहीं है, उसे चिन्ता है सम-तालता की ओर इसीलिए उसकी चिरनवीनता सुरक्षित है। वह पुनरुक्ति से नहीं डरती, बल्कि उल्टे पुनरुक्ति से और अधिक बल प्राप्त करती है। शब्द की तो बात ही क्या, पक्ति की पक्ति इसलिये दुहरायी जाती है कि दुहराये जाने के कारण वह और भी अर्थवती हो जाये। वही मूर्त्त प्रतीक ध्यान में लाया जाता है, जो प्रत्येक घर में सामने आता है। इन्हे बदलने की कोशिश नहीं की जाती, क्योंकि उससे लय नष्ट होती है। अपने आप लय-माधुरी से उसका सहज अल-करण उसी प्रकार हो जाता है, जिस प्रकार टहनी पर खिले हुए फूल को किसी टीके की जरूरत नहीं होती कि उसको चमकाये—या दीपक की लौ को किसी रेशमी परिधान कि जरूरत नहीं होती कि उसे और च्युतिमान् बनाये। लोक-साहित्य की भाषा प्रात काल के निराभरण गगन की जीती जागती भाषा है, उसमें प्रकाश है, प्रत्यग्रता है, अविमृष्ट सौरभ है और पक्षियों के कलालाप का माधुर्य। कहा जा सकता है कि भाषा तो समाज के सस्कार की देन है उसका प्राकृतिक रूप क्या होगा? इसका समाधान यही है कि जब विचार थोड़ी ऊँचाई पर पहुँच जाते हैं तो वे हलके हो जाते हैं, जब अनुभूति गहराई पर पहुँच जाती

है तो वह शून्य हो जाती है अर्थात् वह आडम्बरविहीन हो जाती है और एक व्यक्ति की नहीं समग्र जाति की, एक क्षण की नहीं बल्कि युगो युगो की अनुभूति जिसमें उतरे, वह भाषा सीधी सादी और अर्थवान् क्यों न हो, क्यों न उसमें जीवन की उच्चतम ज्ञान और गहनतम अनुभव एक साथ प्रतिध्वनित हों। यह समझना कि लोक-साहित्य की रचना अमस्कृत जीवन की रचना है, सबसे बड़ा प्रमाद होगा, क्योंकि सस्कृति का जो गाश्वततम राग हो सकता है, वही लोक-जीवन की श्वास बनकर मुखरित होता है। सस्कृति का क्षणभंगुर उपकरण लोक-जीवन तक नहीं पहुँच पाता और इसीलिये लोक-जीवन की श्वास-प्रश्वास से मुखरित होने वाला स्वर जिस राग को गुजरित करता है, वह सस्कृति का सबसे मर्मभूत, सबसे अनन्वर और सबसे शिवप्रद राग होता है। हमारा लोक-साहित्य हमारी उस उदात्त और महान् सस्कृति के वे अक्षुर सींचती रही है, जिन्हे आँधी पानी से लोक-जीवन में ओट मिल सकी।

— — —

## लोक साहित्य में शिल्प-विधान

इधर लोक साहित्य के सम्बन्ध में फ़ैशन और अध्ययन दोनों प्रकार के दृष्टि रखने वाले लोगो ने गहरी रुचि दिखलायी है। एक ओर तो लघु कथा और कविता में लिखे लोक-गीतों के विम्ब और शब्द-विन्यास तथा सम्वाद-शैली अपना कर ताज़गी का आभास देने की कोशिश की गयी है, दूसरी ओर अतिशय आगसा से प्रेरित होकर लोक साहित्य की खूबियों का विशद बखान किया गया है। कुछ इने-गिने ऐसे भी रूढ़िवादी हैं, जो लोक साहित्य को असंस्कृत और अत्यंत हेय समझते हैं और लोक साहित्य के आन्दोलन को ही गलत बतलाते हैं। इन तीनों से अलग सरकार का दृष्टिकोण है जो लोक साहित्य की ताज़गी, जिन्दा-दिली और लयदारी का भरपूर उपयोग अपनी योजनाओं के लिये उत्साह जगाने में करना चाहती है। इस प्रकार वावजूद इसके कि लोक साहित्य की चर्चाओं की बड़ी धूम है, लोक साहित्य के बारे में निर्भ्रान्त और तटस्थ विवेचन की ओर बहुत कम लोगो का ध्यान है। लोक साहित्य की असलियत की पहिचान क्यों जरूरी है, यह उन लोगो को मालूम है जो समाजशास्त्रीय दृष्टि से लोक साहित्य का अध्ययन करना चाहते हैं, या जो शुद्ध साहित्यिक दृष्टि से इसका पर्यालोचन करना चाहते हैं या जो भाषा विज्ञान की दृष्टि से इसका अध्ययन करना चाहते हैं। उन सब को एक बात का अवश्य ध्यान रखना होता है कि हमारे सामने परीक्षण के लिये जो सामग्री उपस्थित है, वह प्रमाणिक रूप में असली है, नहीं तो हमारा निष्कर्ष गलत हो सकता है, तो सवाल यह उठता है कि असलियत कैसे पहचानी जाय, विषय-वस्तु से, भाषा से या शिल्प विधान से? यह स्पष्ट है कि विषय-वस्तु निर्णायक नहीं हो सकती, क्योंकि ग्राम्य जीवन के



सुख-दुःख लोक साहित्य की इजारेदारी में नहीं आते। अन्य प्रकार के साहित्य में भी उनका वर्णन हो सकता है और होता है। इसी प्रकार भाषा भी निर्णायक नहीं हो सकती, क्योंकि मात्र लोक-शब्दावली में लिखने से कोई चीज़ यदि लोक-साहित्य बन जाय तो रामचरितमानस और विद्यापति के पद लोक-साहित्य के ही अंग माने जायेंगे। तो पारिशीत्य से बच जाता है शिल्प-विधान। इस निबन्ध में हम उसी का सक्षिप्त विवेचन करेंगे, क्योंकि यही निर्णायकतत्त्व है।

हम इतना मानकर तो चले ही कि लोक साहित्य की भाषा शिष्ट और साहित्यिक भाषा न होकर साधारण जन की भाषा है और उसकी वर्ण्य वस्तु लोक जीवन में गृहीत चरित्रों, भावों और प्रभावों तक सीमित है। यह तो लोक साहित्य की पहली मर्यादा हुई। इसकी दूसरी मर्यादा है, उसकी रचना में व्यक्ति का नहीं बल्कि समूचे समाज का समवेत योगदान। यही कारण है कि लोक साहित्य के ऊपर व्यक्ति की छाप न हो करके समग्र व्यक्ति-लोक की छाप होती है। शिल्प-विधान की बात करते समय हम जब इन दो मुख्य मर्यादाओं को सामने रखते हैं तो यह स्पष्ट हो जाता है कि इसमें शिल्प-विधान के लिये कोई अभ्यास या कौशल परिलक्षित नहीं हो सकता, क्योंकि शिल्प का विधान हमें यदि दिखता है तो वह सामाजिक समरसता की विवशता के कारण अपने आप उद्भूत रूप में ही। वैसे प्रचलित अर्थ में शिल्प-विधान की बात यहाँ नहीं उठायी जा सकती। लोग समझते यही हैं कि शिल्प के पीछे एक पूर्वचिन्तित व्यापार अवश्य सन्निहित होता है और चूँकि लोक साहित्य में ऐसा कोई व्यापार होने की सम्भावना नहीं है, इसलिये उसके शिल्प-विधान की बात नहीं उठती। पर तात्त्विक दृष्टि से देखने पर शिल्प-विधान का अर्थ है अभिव्यक्ति को अभिव्यज्य से जोड़ना। जो बात कही जा रही है, वह बात किस रूप में कही जाय कि अभिप्रेत अर्थ ही द्योतित हो और न केवल द्योतित हो बल्कि प्रभावकारी रूप में द्योतित हो, यह उस बात से कम महत्त्व नहीं रखती और एक तरह से कहा जाय तो उस बात का अपरिहार्य अंग है। यह अंग ही शिल्प-विधान है। संस्कृत साहित्य-शास्त्र में जिसे रीति कहा गया है, वह शिल्प-विधान का एक अंग मात्र है। रीति की सैद्धान्तिक धारणा जो भी हो, उसका

प्रायोगिक रूप मात्र वर्ण-सघटना ही है। शिल्प-विधान वर्ण-सघटना के अलावा विम्ब-विधान, लय और ताल का मेल, कथोपकथन शैली और प्रारम्भ और उपसंहार का विन्यास भी है। अंग्रेजी मे भी जिसे टेकनीक कहा जाता है, और आलोचना में जिसकी विधा सजा दी जाती है, उससे भी इस माने में शिल्प-विधान आगे है कि टेकनीक या विधा अभिव्यक्ति की सतह पर ही रहते हैं, अभिव्यज्य की गहराई तक नहीं जाते। प्राचीन कला-शास्त्र मे इसके लिये वर्तनी शब्द आया है, उसका भी व्युत्पत्तिजन्य अभिप्राय यह है कि अभिव्यक्ति का मोड़ कैसा होना चाहिए, यही वर्तनी है। शिल्प-विधान मात्र मोड़ नहीं है। यह अभिव्यक्ति का मर्म है। कला की भाषा में कहें तो यह रेखा है। इसलिये यह अभिव्यक्ति और अभिव्यज्य की सन्धि है। जैसे जोड़ का न दिखलायी पडना ही उसकी सुन्दरता है वैसे ही इसका भी लक्षित न होना ही इसका चरम उत्कर्ष है। कला शब्द का अर्थ भी जोडना ही है और जो कला जितनी ही अलक्षित रहती है, उतनी ही प्रभावकारी हो पाती है। इस दृष्टि से देखने से लोक साहित्य मे शिल्प-विधान अपने उत्कर्ष पर है, क्योंकि वह सबसे अधिक यही पर निरभिमान निर्व्यजि और निसर्गोद्भूत है। कालिदास ने जिस 'भ्रू विलासानभिज्ञ प्रीतिस्निग्ध जनपद-वधू-लोचन' की छवि के द्वारा नीरद-राशि का पान कराया है, वह छवि ही इस शिल्प-विधान की जान है। बाँकपन से इसका परिचय नहीं, विदग्धता का इसमे धैर्य नहीं और सँवार का इसे ध्यान नहीं। जो सौष्ठव है, वह ऐसा है कि भीतर की प्रीति से अपने आप रच गया है और जो पानी है, वह ऐसा है, जो बिना पत्थर पर सान चढाये अपने आप भीतर के तेजसे निखर गया है। कहा जा सकता है कि यह तो विषय-वस्तु की बात हुई, इसे शिल्प-विधान के अन्तर्गत क्यों लाया जा रहा है, तो उत्तर यह है कि शिल्प-विधान का अर्थ ही यह है कि वह विषय-वस्तु के साथ ऐसा मेल खाय कि विषय-वस्तु उसी के भीतर आकर रहे, उसके बाहर न जाय। अनुहार के लिये आभ्यन्तर प्रयत्न ही शिल्प-विधान है। यह आभ्यन्तर प्रयत्न कितने प्रकार का लोक साहित्य मे हो सकता है, इसकी हम आगे मीमासा करेगे। लोक-साहित्य के मुख्यत चार भेद कहे जाते हैं, लोक-गीत, लोक-गाथा, लोक-कथा

और लोक-नाट्य । लोक-गाथा और लोक-कथा में भेद इतना ही है कि लोक-गाथा एक लम्बे आख्यान-गीत के रूप में चलती है और इसमें प्रबन्ध-योजना गाथा-प्रधान न होकर रस-प्रधान होती है, जबकि लोक-कथा गद्यात्मक होने के साथ-साथ कथा-प्रधान या दूसरे शब्दों में घटना-प्रधान हुआ करती है । लोक-नाट्य जनमुलभ रंगमंच को दृष्टि में रखकर आंगिक और वाचिक अभिनय पर आवृत्त स्वाग या लीला तक ही सीमित रहता है । इसमें सामयिकता का विशेष ध्यान रहने के कारण स्थायी प्रभाव डालने की क्षमता नहीं होती । लोक-कथाओं और लोक-गाथाओं में कथा-शिल्प ही प्रमुख रहता है, केवल लोक-गान ही ऐसा प्रकार है, जिसमें अपने समग्र रूप में शिल्प-विधान विकसित हो सकता है, इन चारों प्रकार के रूपों में शिल्प-विधान के ये अग्र समान रूप से अपेक्षित हैं ।

पहला है शब्द या शब्द-समूहों की पुनरावृत्ति । ये शब्द या तो लोक-परम्परा में गृहीत मागलिक विशेषणवाची होते हैं या केन्द्रभूत अर्थ के व्यंजक होते हैं । जब कोई पात्र किसी प्रश्न का उत्तर देता है तो उस प्रश्न के प्रयुक्त शब्दों को और उसके विशेषणों का ज्यों का त्यों उत्तर में अनुवाद करते हैं जैसे प्रसंग है कि

को मोरे आगे पीछे बैठइ को लट छोरै ।

को मोरी जागइ रयनिया त नरवा छिनावइ ॥

वन से निकरी वन तपसिन सितै समझावै ।

सीता हम तोरे आगे पीछे बैठव हम लट छोरव ।

हम तोरी जगवै रयनिया त नरवा छिनजवै ॥

यह इसलिए किया जाता है कि अर्थ की प्रतीति में कोई व्यवधान न हो । इसी तरह थाली अगर हो तो सोने की ही हो, चौकी अगर हो तो चन्दन की ही हो, अटारी यदि हो तो ऊँची ही हो, बैठने की बात यदि आये तो मच्चिया जरूर आये, घोड़ा अगर हो तो नीला ही हो, डोरी अगर हो तो रेगम की ही हो, सेज हो तो बेले की कलियाँ भी वहाँ बिछी हो । ऐसा साहचर्य जो लोक-परम्परा में गृहीत है, लोक-साहित्य में कवि-समय की तरह ही अभिप्राय समझा जाता

है, ऐसे जोड़ों की पुनरावृत्ति अर्थ की स्पष्टता और लोक-साहित्य की परम्परा की स्मृति के लिये की जाती है। तीसरी प्रकार की पुनरावृत्ति सामाजिक और आध्यात्मिक कारणों से होती है। उदाहरण के लिये सात भाई के बीच में एक बहन का होना, प्रियतम के विदेश जाने पर बारह वर्ष तक एकतान प्रतीक्षा करना, नन्द भौजाई और सास-बहू के बीच विरसता की कल्पना, भाई-बहन के निश्छल स्नेह की रचना, पुत्र का पुत्री से अधिक महत्त्व होना और खरी बात कहने वाले को पहले दुःख भोगाकर समाज में विजयी बनाना, ये भारतीय लोक-साहित्य के ऐसे अभिमत तथ्य हैं कि जिन्हें सामाजिक अवस्था की परिणति ही कहा जा सकता है। आध्यात्मिक दृष्टि से तीन की सख्या का महत्त्व, अधर्म के ऊपर धर्म की विजय, अपनी खुशी में जड़-चेतन सबको साभीदार बनाने का उत्साह और अपने दुःख में प्रकृति को सहानुभूतिमय देखने की शक्ति, ये अभिप्राय भी ऐसे मर्मभूत मत्य के रूप में लोक साहित्य में गृहीत हुए हैं कि इनमें एक-न-एक पर बात छिड़े बिना नहीं रहती। लोक-कथानको में इन आध्यात्मिक अभिप्रायों की पुनरावृत्ति सबसे अधिक मिलती है। इस पुनरावृत्ति की परम्परा का स्रोत आरण्यको और उपनिषदों में ढूँढा जा सकता है। सत्य जिस रूप में समाज से परिचित होता है, उसी रूप में वह सत्य असदिग्ध रूप में समझा जा सकता है। दूसरे रूप में उसकी अन्यथा प्रतीति की आशंका रहती है। इसी-लिये मत्य की अनुसंधित्सा जहाँ मुख्य प्रतीति हो, वहाँ सत्य को दस रंगों में रँगने की कोशिश करना उद्देश्य में बाधक हो सकता है। बात कुछ अटपटी लगेगी पर उपनिषद् और लोक साहित्य का मूल स्वर इस माने में एक हो कि सहज मत्य की उपलब्धि के लिये दोनों में समान रूप से वैचरनी है। उपनिषद् भी एक व्यक्ति की रचना नहीं, बरन् नाना प्रकार के विचारको के चिन्तन और मनन में सहभागी, सहज जीवन बिताने वाले समाज द्वारा सत्य का साक्षात्कार है और लोक-साहित्य भी मगल के लिये निरन्तर कर्मशील लोक जीवन की चरम और सामूहिक उपलब्धि है।

दूसरा वैशिष्ट्य है अनपेक्षित कथांग का परिहार और केवल मर्मभूत कथाश का मर्म-विन्यास। लोक-मानस का कुतूहल किस अंश तक सीमित है, इसकी

ठीक-ठीक परख रखते हुए लोक साहित्य बराबर उन अंगों को जोड़ते हुए चलता है, जो अंग अपने-आप गम्य हो सकते हैं और जिनके बीच में जोड़ देने से कथा के रस में व्याघात उपस्थित हो सकता है। उदाहरण के लिये हरिणी वाला प्रसिद्ध सोहर ही ले लीजिए—

छापक पेड छिड़लिया तौ पतवन गहवर ।

अरे रामा तिहितर ठाढी हरिनिया त मन अति अनमनि हो ॥

चरतइ चरत हरिनवाँ तौ हरिनी से पूँछइ हो ।

हरिनी की तोर चरहा भुरान कि पानी विन मुरभिउ हो ॥

नाही मोर चरहा भुरान न पानी विन मुरभिउँ हो ।

हरिना आज राजाजी के छट्टी तुम्हे मारि डरिहइँ हो ॥

मचियँ वैठी कौसिल्या रानी हरिनी अरज करइ हो ।

रानी मसवा तौ सिभही रसोइयाँ खलरिया हमें देतिउ ॥

पेडवा से टँगवइ खलरिया त मन समुभाउव हो ।

रानी हेरि फेरि देखवइ खलरिया जनुक हरिना जिअतइ हो ॥

जाहु हरिनि घर अपने खलरिया नाही देवइ हो ।

हरिनी ! खलरी क खँजड़ी मिढउवइ त राम मोर खेलिहइँ हो ॥

जव जव वाजइ खँजड़िया सवद सुनि अनकइ हो ।

हरिनी ठाढि ठेकुलिया के नीचे हरिन के विसूरइ हो ॥

वातावरण का चित्र है। हरिणी से हरिण एक प्रश्न पूछता है, बस इतना काफी है, फिर यह कहने की जरूरत नहीं कि हरिण उत्तर दे रहा है और उत्तर से ही यह बात गम्य हो गयी कि हरिण छट्टी के लिये मार डाला गया और इस कथाक्रम में हरिण का मारना नहीं कहा गया है। फिर हरिणी और कौगल्या का सम्वाद है और कौगल्या के उत्तर से ही यह बात गम्य हो जाती है कि हरिणी को निराग होकर लौटना पडा, इसके कहने की जरूरत नहीं है। हाँ, इस चित्र का सबसे मर्मस्पर्शी रूप सामने रखना अधिक आवश्यक है और वह रखा गया है। लोक-कथाओं में यह वैशिष्ट्य और अधिक महत्त्व रखता है। जहाँ एक ओर एक माभिप्राय बात बराबर दुहरायी जायेगी, वहाँ अभिप्राय से बहिर्भूत

वात एकदम छोड़कर कथानक आगे चल देगे। लोक साहित्य ऐसे परिहार्य अशो के वर्णन के लोभ में नहीं फँसता, उसके लिये वातावरण का चित्र केवल प्रतीक है। उपन्यासों में जैसे लम्बे वर्णन हमें मिलते हैं और यह कहा जाता है कि यह वर्णन चरित्र-चित्रण और कथा-निर्वाह के लिये अत्यन्त आवश्यक है, वैसी बात यहाँ नहीं है। उपन्यास में क्रम उलट-पलट दिया जाता है या कथा में अधिक रस-प्रकर्ष आने पर ध्यान अन्यत्र आकृष्ट करके थोड़ा सा मन को हलकेपन का बोध दिया जाता है; पर लोक-कथा में या लोक-गाथा में कथा को उत्कर्ष पर पहुँचा कर छोड़ दिया जाता है और अंत में केवल एक भरत-वाक्य जैसी चीज़ जरूर जोड़ दी जाती है। जैसे उनके दिन बहुरे, जैसे सबके दिन बहुरे, या नेकी नेक राह, बदी बद राह, या अन्याय परिणोदित हुए बिना नहीं रहेगा या ये सारे दुःख भूल गये, बधाई बजने लगी। गीतों में मंगल की कामना अत्यन्त सूक्ष्मता से व्यक्त होती है। कभी-कभी मंगल की बात लय की लहक में ही आकर रह जाती है। अधिकांश सोहरो की अन्तिम पंक्ति के आते आते दुःख लगता है, उमड़-धुमड़ कर छा गया है और इतने ही में लय ऐसे मोड़ खाती है कि सारी उमड़न-धुमड़न तितर-बितर हो जाती है।

इस विगत दशक के भीतर हिन्दी कथा-साहित्य में लोक-कथा से प्रेरणा लेकर अनेक सफल प्रयत्न हुए हैं। यहाँ उनके नामोल्लेख का प्रसंग नहीं है, इसलिये इनका नामोल्लेख न करके केवल इतना बतलाना आवश्यक है कि लोक-कथा की उच्छ्वलता तो इनमें जरूर आयी है, पर सादगी नहीं आ पायी है। इसका कारण यह है कि जिस बात में कथा सुनने वाले का कोई रस नहीं है, उसको भी मात्र अपने व्यक्तिगत रस के कारण विशद रूप देने का लोभ आधुनिक कथाकार सवरण नहीं कर पाते। मैला आँचल, परती परिकथा, आरण्यक, बूँद और समुद्र, मृगनैनी जैसे सरस उपन्यासों में यह दोष स्पष्ट रूप में सलक्षित है। इन उपन्यासों का सौन्दर्य सबसे अधिक इसी दोष से अपकृष्ट हुआ है। लोक साहित्य में जो यह वैशिष्ट्य अपने निखरे हुए रूप में मिलता है, उसका कारण भी यही है कि लोक साहित्य की रचना व्यक्ति के पूर्वराग या पूर्वद्वेष द्वारा नहीं होती। इसीलिये समस्त लोक की प्रत्याशाओं का ठीक-ठीक आकलन

करने में वह समर्थ होता है ।

इस गिल्प-विधान का तीसरा वैशिष्ट्य है ऐसा विम्ब-विधान जो लोक-कल्पना की परिधि में आता हो अर्थात् जो लोकोत्तर न हो । यह वैशिष्ट्य अकेला ही ऐसा है, जो लोक-साहित्य को व्यक्ति-साहित्य से पृथक् कर देता है । व्यक्ति-साहित्य के विम्ब शुद्ध रूप में लौकिक नहीं हो पाते, उनमें व्यक्ति वैलक्षण्य आ ही जाता है और इसीलिये उनके विम्ब को समझने के लिये उनके अनुभव के उस क्षण को भी समझना आवश्यक हो जाता है, जिसमें वह विम्ब गृहीत हुआ था । गेली की कविता की व्याख्या करते समय अच्छे व्याख्याकार उस कविता के विम्ब का स्रोत जरूर बतलाते हैं । लोक-साहित्य में जो विम्ब गृहीत हुए हैं, वे जातीय जीवन के साथ इतने घनिष्ठ रूप से परिचित हैं कि अनुभूति के एक क्षण का महत्त्व नहीं रहता । उदाहरण के लिये चन्दन की किवाड़ी, सोने की थाली या सोने के गेडुवे में गगाजल पानी ऐसे विम्ब हैं जो एक विशिष्ट जाति की कल्पना में मगल का पूर्णबोध करा देने में समर्थ है या जैसे यह विम्ब लीजिए —

कवनि उमरिया सासु निविया लगायेन,  
 कवनि उमरिया गये विदेसवा हो राम ॥  
 खेलत कूदत बहुवरि निविया लगाये  
 रेखिया भिनत गै विदेसवा हो राम ॥  
 फरिगै निविया लहसि गै डरिया,  
 तवहू न आये तोर विदेसिया हो राम ॥

इसमें नीम का पेड़ प्रियतम ने किशोरावस्था में लगाया था और रेख भीगते ही परदेस चले गये । नीम फलने लगी और उसकी डाली फलों से झुकने लगी, पर प्रिय नहीं आये । इस चित्र के द्वारा समय का बोध कराना मात्र अभीष्ट नहीं है, बल्कि प्रकृति के क्षेत्र में जो कार्य हुआ और मानवीय प्रेम व्यापार में जो प्रेम का विरवा लगाकर भी उसकी सफलता में विलम्ब बना रहा, इन दोनों क्षेत्रों में यह वैषम्य ही अधिक सार्थक रूप में व्यंग्य है । यह विम्ब भी जीवन का सामान्य सा चित्र है और एक इस चित्र के दर्शन का अभिमान किसी एक

मुकृती के मन में नहीं उठ सकता, वल्कि समूची जाति इस विम्ब से एक ही प्रकार का अर्थ निकाल लेती है। कुछ ऐसे भी विम्ब मिलेगे, जो कि देखने में लोकोत्तर लगेगे, जैसे पान की तरह पतली और सुपारी की तरह ढुरहुरी बहू का मौन्दर्य। गिष्ट साहित्य की मर्यादा के अनुसार इन्हे अलोकसामान्य ही कहा जायेगा, पर अगर हम ध्यान से देखे तो लगेगा कि पान और सुपारी के साथ मांगलिकता का जो साहचर्य लोक-जीवन मे है, उसी को लेकर यह विम्ब-विधान प्रस्तुत किया गया है। विम्ब-विधान का अपना अलग वैशिष्ट्य लोक-साहित्य मे इस माने मे नहीं है कि वह अर्थ की अभिव्यक्ति में गिष्ट साहित्य के विम्बो के बीच कम या अधिक समर्थ है, वल्कि इस माने मे है कि वह अधिक लौकिक, निसर्गोद्भूत और सक्षिप्त है। लोक साहित्य मे इसीलिये मालोपमा, सांगरूपक, उत्प्रेक्षावली, अपह्नुति जैसे अलंकार नहीं मिलते। उपमा मिलेगी तो बहुत सीधी-सादी पूरी अभिव्यक्ति के अवयव का द्योतन करने के वहाने वह समूची उक्ति को चमका देती है। जैसे इस पूरे गीत मे केवल एक उपमा है, 'जैसे कुम्हार का आँवाँ भीतर ही भीतर रह रहकर भभक उठता है, उसी तरह माँ का हृदय अपने लडके के लिये रह रह कर विकल हो उठता है।

कमर मे सोहै करधनियाँ पाँव पैजनियाँ ।

ललन दूरी खेलन जनि जाओ ढुँढन हम न अउबै ॥ १ ॥

सात बिरन की वहिनिया वाप धिया एकै ।

हरिजी की परम पियारि ढुँढन कैसे अउबै ॥ २ ॥

भोर भये भिनसरवा कलेवना की जुनिया ।

होड गै कलेवना की वेर ललनु नहिँ आये ॥ ३ ॥

अँगिया तो फाटै बँदै बँद अँचरा करै कर ।

छतिया उठी हहराय ढुँढन हम आइनि ॥ ४ ॥

सात बिरन की वहिनियाँ वाप धिया एकै ।

भैया वावू के परम पियारि ढुँढन कैसे आइउ ॥ ५ ॥

छाडेउँ मैं सातो बिरनवा वाप के नैहर ।

छोडि दीन्हो हरि की सेजरिया ढुँढन हम आइन ॥ ६ ॥



जैसे कुम्हार क औंवाँ त भभकि भभकि रहै ।

बेटा वैसइ माई क करेजवा त धधकि धधकि रहै ॥ '७ ॥

पर इस एक उपमा ने भीतर की ज्वाला को ऐसा नाकार रूप दिया है कि पूरा रूपक अगर बाँधा जाता तो इतना स्पष्ट और मार्मिक अर्थ नहीं दे सकता था । या जैसे

एकहि वैसवा के दुइ रे करैली

एक वैसुरी दुइ वाँस रे ।

एकहि मड्या के दुइ रे लरिक्वा

एक पुता दुइ धीय रे ॥

यह भी एक लम्बे गीत की पहली कड़ी है और इसमें केवल यही एक सादृश्य-विम्ब है कि जैसे एक बाँस के दो करेले फूटते हैं, एक करेले से वाँसुरी बनती है और दूसरे से लाठी, वैसे ही एक माँ से दो सन्तान होती है, एक लड़की बनकर के दूसरे के घर की खुशी बनकर चली जाती है, दूसरा लड़का बनकर अपने घर का रक्षक बनकर रह जाता है । वाँसुरी और लाठी से लड़की और लड़के का जो सादृश्य है, वह साहित्यिक कवि-समय के परे है, क्योंकि यह बाह्य सौन्दर्य में सादृश्य नहीं है, यह भीतरी विवेकता को लोक-कल्पना-गृहीत आकार देने का प्रयत्न है । कभी-कभी ऐसे विम्ब आते हैं, जो ऊपर से बड़े अटपटे लगते हैं, पर उन्हें हम यदि उनके परिसर के आलोक में देखें तो उनकी सरसता समझ सकते हैं । उदाहरण के लिये विवाह का एक गीत है, इस गीत में कन्या, ग्राम, पुत्र और हम ये चार पदार्थ लिये गये हैं और इन चारों के साथ घर का आँगन, बाग, द्वार और सर का तथा धर्म, सेवा, तप और दान का सम्बन्ध जोड़ा गया है । क्या जोड़ा गया है, इसको समझने के लिये हमें हम का वास्तविक अर्थ न लेकर उनका प्रतीकात्मक अर्थ कन्या का वर लेना होगा तब हम भारतीय परिवार का वह मांगलिक चित्र मन में ग्रहण कर सकेंगे, जिसे उतारने की कोशिश इस गीत में की गयी है ।

काहे बिनु मून अंगनवाँ ये वावा काहे बिनु मून लखराँउ ।

काहे बिनु मून दुअरवा ये वावा काहे बिनु पोखरा तोहार ॥

धिया विनु सून अँगनवाँ ये वेटी कोडलरि विनु लखराँउ ।  
 पूत विनु सून दुअरवा ये वेटी हस विनु पोखरा हमार ॥  
 कैसे के सोहे अँगनवाँ ये वावा कैसे सोहै लखराँउ ।  
 कैसे के सोहे दुअरवा ये वावा कैसे सोहै पोखरा तोहार ॥  
 धरम से ये वेटी उपजिहँ ये वेटी सेवा से आम तैयार रे ।  
 तप देइ बोधव्यो वेटी ये वावा का देइ अमवा के गच्छ ॥  
 का देइ पुनवा समोधव्या ये वावा का देइ हसा मँभधार ।  
 धन देइ विटिया समोधवँ ये वेटी जल देइ समोधी लखराँउ रे ॥  
 मुइँ देइ पुतवा समोधवँ ये वेटी अन देइ हसा मँभधार ।  
 का देखि मोहै जनवसवा ये वावा का देखि रसना तोहार ॥  
 का देखि हियरा जुडैहे ये वावा का देखि नैना जुडाय ।  
 धिया देखि मोहै जनवसवा ये वेटी अमवा से रसना हमार ।  
 पुतवा से हियरा जुडैहे ये वेटी हसा देखि नैना जुडाय ॥

कही कही यह विम्बविधान मक्षिप्त होने के कारण बहुत सूक्ष्म है । जैसे

गहरी नदिया ये हरि जी  
 अगम वहे राम पनियाँ  
 पियवा जे चलले मोरग देसवा  
 बिहरेला करेजवा ।

इसमें अथाह पानी और हृदय के अगम्य दु ख दोनो एकाकार कर दिये गये हैं, पर लगता है जैसे सादृश्य का और गीत का कोई सकेत ही नहीं था । जैसे

राम के भीजँ मुकुटवा  
 लखन सिर पटुका हो राम,  
 मोरी सीता के भीजँ सेनुरवा  
 लवटि घर आवडँ हो राम ।

इसमें मुकुट के द्वारा राज्य, दुपट्टे के द्वारा बाहुबल और सिन्दूर के द्वारा सौभाग्य बल का चीतन बहुत सूक्ष्मता के साथ कराया गया है । एक तरह से यह कहा जा सकता है कि लोक-साहित्य में विम्ब-विधान के वैशिष्ट्य में ही उसकी

प्राणवत्ता है और यह विम्ब ही लोक-जीवन की उदात्ततम आकांक्षाओं से इन तरह एकाकार है कि इनके बिना कोई अनुभूति आकार ही नहीं ग्रहण कर पाती।

यह तो हुई उन नामान्य विघेपताओं की बात जो लोक-साहित्य के चारों प्रकारों में पायी जा सकती हैं और इनमें से चाहे केवल एक ही मिले या ये तीनों मिले, पर सारवान् लोक-साहित्य में इनका रहना व्यस्त या समस्त रूप में जरूरी है। अब हम उन चारों प्रकार की अपनी अलग-अलग विघेपताओं के बारे में संक्षेप में प्रकाश डालना चाहेंगे। जैसा कि ऊपर बतलाया जा चुका है कि लोक-गीत इन चारों प्रकार के साहित्य का सबसे अधिक उत्कृष्ट रूप है। लोक-गीत में इन तीन विघेपताओं के आलावा शिल्प-विधान की दृष्टि में दो और मुख्य विघेपताएँ पायी जाती हैं। एक तो यह कि अवसर या प्रकृति परिसर के साथ लय और ताल का मेल, दूसरा, बहुत सामान्य परिस्थिति से प्रारम्भ करके भाव की तीव्रता से समाप्ति। जहाँ तक कि लय और ताल के मेल की विघेपता की बात है वहाँ हिन्दीभाषी प्रदेश के जनपदों के लोक-गीतों को सुनने के अनुभव के बलपर हमें यह कहने में तनिक भी संकोच नहीं है कि लय और ताल की परख जितनी इन गीतों में है, उतनी हमें मस्कृत साहित्य के विरले छन्दों में ही मिल सकी है। वैसे यह सगीत-शास्त्र की दृष्टि से भी गहन अन्वेषण का विषय है और इस पर विशद प्रकाश यहाँ डाला भी नहीं जा सकता, पर मात्र निदर्शन के रूप में कुछ चीजों की ओर इशारा किया जा सकता है। मोहर की लय बहुत परिचित लय है। इस लय की विघेपता यह है कि यह मानो प्रसव-वेदना को गहनता लिये चलती है और अन्त में एकदम उत्कर्ष में चढ़कर उल्लास की अभिव्यक्ति करती है। कजली जैसे भूले की गीत में लय पेग के साथ चढ़ती उतरती रहती है। जाँते के गीत में जाँते के चक्कर पूरे होने के साथ-साथ 'हे राम' के गीत की कडी आकर एक झटके से मोड़ लेती है। विवाह के गीत में शुरू से ही लय उल्लसित रहती है। निराई या रोपनी के गीतों में एक पहुँटा (पक्ति) कार्य समाप्त होते ही गीत की कडी बदल जाती है और गीत में लय का विस्तार अपरिमित सा लक्षित होता है। ताल भी वही द्रुत होती है, जहाँ उमंग की मात्रा अधिक

होती है और इसीलिये होली के गीतों में द्रुत कई गुना हो जाता है। वस्तुतः लोक-गीतों ही के शिल्प-विधान के लय और ताल का महत्त्व सबसे अधिक है। और इस क्षेत्र में कार्य यदि शीघ्र नहीं किया गया तो सिनेमा और रेडियो की कृपा से मिले लय और ताल के कारण विलुप्त हो जाने की आशंका उपस्थित है। कारण असली ताल-लय के लोक-गीत की दूसरी अपनी अलग विशेषता जो ऊपर बतलायी गयी है, वह बहुत व्यापक न होते हुए भी उत्कृष्ट और लम्बे लोक-गीतों पर जरूर लागू है। चित्र ऐसे शुरू होगा कि लगेगा कि इससे तो प्रस्तुत विषय का कोई सम्बन्ध ही नहीं है, पर चित्र के अन्त होते होते वह विषय ऐसी सघनता और तीव्रता के साथ उपस्थित हो जायेगा कि बस कुछ आगे कहने की आवश्यकता नहीं रह जायेगी।

लोक-गाथा और लोक-कथा में अन्तर ऊपर बतलाया जा चुका है, पर इन दोनों में अपनी अलग विशिष्टता के रूप में शिल्प-विधान की दृष्टि से अपनी अलग-अलग विशेषता यह है कि लोक-कथा में विमर्श की स्थिति के बाद पुण्य की विजय और पाप की पराजय जरूर दिखलायी जायेगी और अन्त में सबका मंगल भी चाहा जायेगा, पर लोक-गाथा में प्रायः एक व्यक्ति या एक प्रसिद्ध मार्मिक घटना के चित्र-नायक की स्मृति दुहरायी जायेगी और चाहे नायक का जीवन जितना भी करुणान्त क्यों न हुआ हो पर उसके जीवन से मंगल की प्रेरणा ही ली जायेगी। एक तरह से उसे जातीय उद्गार का प्रतीक मानकर पूजा जायेगा, जैसे बुन्देलखंड में हरदोल की कहानी, भोजपुरी क्षेत्र में गोपीचन्द की कहानी। लोक-गाथा में इसीलिये चित्र के परिशोधन के रूप में करुणारस का उपयोग हुआ है, जबकि लोक-कथाओं को कही भी दुःखान्त बनाने की कोशिश नहीं की गयी है। लोक-गाथा में प्रायः जो छन्द व्यवहृत हुए हैं, वे हिन्दी के वीर छन्द की ही लय के समीप हैं और उनमें बीच-बीच में आवेश के क्षण आते ही ढोलक की थाप के साथ लय तीव्र हो जाती है और जहाँ कथा का प्रभाव मन्द है, वहाँ लय में खींच लम्बी रहती है। कथा-प्रवाह में गति आते ही लय फिर से तेज हो उठती है। इस तरह से लोक-गाथा और लोक-गीत में लय पर मेल एक सामान्य विशिष्टता है, पर लोक-गीत में, जहाँ कथा या कोई पात्र प्रधान नहीं रहता, वहाँ लोक-गाथा में कथा और एक विशिष्ट पात्र बना

रहता है। कुछ अर्थ तक जो भेद मुक्तक और प्रबन्ध में है, वह भेद लोक-गीत और लोक-गाथा में है, पर लोक-गाथा को ठीक-ठीक प्रबन्ध भी नहीं कहा जा सकता, वह वस्तुतः एक व्यक्ति के जीवन एक मार्मिक अंग की भावस्पर्शिणी कहानी है और उसका मुख्य प्रयोजन है उस कहानी के द्वारा लोगों में उत्साह, प्रेम या सेवा का पवित्र आदर्श जगाना। कभी कभी बड़े उद्धत पात्रों को लेकर भी उनके जीवन के शिव अंग को सामने रखते हुए कहानी गाथा में ऐसे प्रस्तुत कीये जाती है कि वे पात्र भी उस अंग में शिव बन जाते हैं। वस्तुतः लोक-गाथा की परम्परा पुरुष-पूजा की ही एक देन है। लोक-कथा का मुख्य प्रतिपाद्य मनोरजन है, उसमें कथा का कौतुक बनाये रखने का जितना बल होता है, उतना रस-परिपाक पर नहीं। हाँ परिस्थितियों का चित्रण जिन विम्बों के सहारे किया जाता है, वे विम्ब बड़े सजीव होते हैं। उच्छल हास्य का सबसे उत्कृष्ट रूप लोक-कथा में गुम्फित मिलता है और उस हास्य का प्रयोजन कथा में बीच-बीच में राहत लाना होता है। साथ ही जीवन, दर्शन और इतिहास के निगूढतम तत्त्व को भी ऐसी सादगी से इनमें उतार दिया जाता है कि कथा-प्रवाह के साथ ही साथ यह तत्त्व मन में अपने आप तिरते चले आते हैं। उदाहरण के लिये हथिया की कहानी लीजिए, इसमें ऋषि की अपूर्व कल्पना, कालिदास का कुमारसम्भव और महाभारत युद्ध के प्रयोजन, ये सभी बातें एक साथ ऐसी गुथ कर जुड़ी हैं कि भीतरी अर्थ में पढ़ने पर बहुत विस्मय होता है कि कैसे इसको परस्पर सम्बद्ध करके एक अद्भुत कथानक बना लिया गया है। संक्षेप में हम यदि यह कहना चाहें तो कह सकते हैं कि लोक-कथा के शिल्प का मर्म है कथा की कुतूहलवर्धकता। अन्त में लोक-नाट्य की अपनी अलग विशिष्टता की चर्चा हमें करनी है। लोक-नाट्य का उद्देश्य भी मनोरजन ही होता है। लोक-गीत और लोक-गाथा की तरह उदात्तीकरण या तन्मयीकरण नहीं, पर दृश्य गुण जुड़ने के कारण इसमें प्रभावोत्पादकता आपाततः आ जाती है। रगमच के बिना ही ये खेले जाते हैं और इनमें केवल वाचिक और आहार्य अभिनय के बल पर सामयिक समस्याओं पर विशेष बल देते हुए जीवन का चित्र उपस्थित किया गया है। लोक-कथा ही की तरह इसमें भी हास्य एक प्रमुख

अस्त्र है और यहाँ हास्य अधिक सामयिक होने के कारण छिछला होता है। जहाँ कहीं लोक-नाट्य में गीतों का आश्रय लिया जाता है, वहाँ भाव की गहनता में अधिक कथोपकथन का चमत्कार ही अधिक प्रयोज्य रहता है। लोगों ने वैसे लोक-नाट्य को लोक-संस्कृति की अभिव्यजना का बहुत शक्तिशाली माध्यम बतलाया है। अतः हमारी दृष्टि में लोक-नाट्य बहुत अशो तक विकृत रचियों का ही प्रतिविम्ब है। लोक साहित्य अन्य तीन प्रकारों के भेद शिव का प्रतिष्ठापक नहीं है और इसीलिए इसका शिल्प-विधान भी बहुत कमजोर है।

इस संक्षिप्त विवेचन के अनन्तर हम अन्त में केवल एक चीज और जोड़ना चाहेंगे कि लोक-साहित्य का शिल्प-विधान अचेतन व्यापार नहीं है। यह ऐसी सामूहिक चेतना का परिणाम है, जो प्रबुद्ध होते हुए भी निरभिमान है। इसी से इस शिल्प-विधान में प्रयत्नकृत होने का आभास नहीं मिलता, यद्यपि इसके पीछे प्रयत्न हुआ ही नहीं है, यह कहना इस शिल्प-विधान के सौन्दर्य के साथ अन्याय करना होगा। अस्तु, प्रयत्न इतने बार इतने लोगों द्वारा हुआ है कि उसका लेखा-जाँचा देना किसी के लिये भी सम्भव नहीं है और इतने अधिक प्रयत्नों के कारण ही उसमें यह निखार आ गया है कि प्रयत्न ऊपर से परिलक्षित नहीं होता। पर जैसे अपने जीवन के व्यवहार में अपनी संस्कृति को कोई जाति प्रकट किये बिना नहीं रह सकती, उसी तरह अपने साहित्य में भी वह अपने संस्कृति को किसी न किसी रूप में व्यक्त किये बिना नहीं रह सकता और संस्कृति अजित वस्तु नहीं है, इससे तो इन्कार वही करेंगे जिसे शास्त्र का प्रारम्भिक ज्ञान न हो। जिस शिल्प-विधान की बात हमने ऊपर की है, वह शिल्प-विधान लोक-व्यापी जीवन के घरातल पर संस्कृति की भावव्यजना ही है। हाँ उसकी ढलाई ऐसी आँच में हुई है कि उसमें कहीं भी विरूपता नहीं दीखती। वस्तुतः इसकी प्रत्येक विशिष्टता का विस्तार से अध्ययन होना अपेक्षित है और तभी कुछ हद लोक-साहित्य की सही परख करने में समर्थ हो सकेंगे।

## तुलसी की काव्य-दृष्टि

प्रत्येक कवि की एक अलग साहित्य दृष्टि होती है। वह साहित्यिक परम्परा से, जुड़ी होती हुई भी, उससे कुछ विलग होती है और जुड़ने के बाद वही आने वाले युग के लिये परम्परा बन जाती है। हम चाहे तो इस दृष्टि को ही कवि-कर्म का मृगाल मान सकते हैं। वैदिक कवि की साहित्य-दृष्टि ऋत के चारों ओर केन्द्रित थी। भीतर बाहर और जड़ चेतन जगत् में उस ऋत के चक्र का प्रवर्तन ही दिखता था और उसका काव्य ही इस चक्र में अनुस्मृत-शब्दार्थ-व्यापार है। महाभारत की कविता का नालदण्ड है और धर्म का सतत-जाग्रत्-बोध है। एक विनाश धर्म-वृक्ष की कल्पना इसमें की गयी है, इसके मूल है कृष्ण। इसके विरोध में अधर्म का भी एक वृक्ष है। पर धर्म-अधर्म दोनों व्यष्टि चैतन्य के नहीं वरन् जातीय चैतन्य के धर्म-अधर्म हैं। प्रत्येक चरित्र अनुलोम-प्रतिलोम भाव से एक व्यापक एवं विशाल जातीय धर्म का निर्माण कराता है। प्रत्येक आख्यान उस धर्म के देशगत, कालगत स्तरों की सीमाओं का बोध कराते हुए उसकी दिक्कालातीतता का बोध कराया है और ग्रथ का उद्देश्य एक महान् सघर्ष में केवल धर्म की विजय का भाव उत्पन्न करके निर्वात दीप-प्रकाश का बोध कराना है। वाल्मीकि की रामायण का केन्द्र है व्यष्टि का सामजस्यपूर्ण आचरण, कौश्लवध का विक्षोभ सामजस्य के विघटन का विक्षोभ है। इस सामजस्य में व्यष्टि का सम्बन्ध प्रत्येक व्यष्टि से है, चाहे वह पूर्ण चेतन हो, अर्द्ध चेतन हो अथवा प्रसुप्त चेतन हो। रावण असामजस्य का प्रतिमान है। कालिदास की साहित्य-दृष्टि के केन्द्र में पर्युत्सुकीभाव है। यथा —





रसानुभूति वैवश्य से मुक्त, स्वयंपूर्ण है। रस का आधार नामजस्य, स्वातंत्र्य एवं स्वप्रकाशता है। तुलसी की काव्यदृष्टि ने उम रस-दृष्टि को आगे बढ़ाया। रस और भक्ति का अविनाभाव स्थापित किया।

“भनिति विचित्र मुकवि कृति जोऊ ।  
 राम-नाम विनु मोह न सोऊ ॥  
 भनिति भदेम वस्तु भक्ति वरनी ।  
 राम कथा जग मगल करनी ।”  
 + + +

“रघुपति-महिमा अगुन अगाधा ।  
 वरनव सोड वर वारि अगाधा ॥  
 रामनीय जम मलिल मुधानम ।  
 उपमा वीचि विनाम मनोरम ॥  
 पुरइनि सघन चारु चौपाई ।  
 जुगुति मजु मनि सीप सुहाई ॥  
 छद सोरठा मुंदर दोहा ।  
 मोइ बहुरग कमल कुल मोहा ॥  
 अरथ अनूप सुभाव मुभासा ।  
 सोइ पराग मकरद मुवासा ॥  
 मुकृत पुज मजुल अलिमाला ।  
 ग्यान विराग विचार मराला ॥  
 धुनि अवरेव कवित गुन जाती ।  
 मीन मनोहर ते बहु भाँती ॥  
 अरथ धरम कामादिक चारी ।  
 कहव ग्यान विग्यान विचारी ॥  
 नव रस जप तप जोग विरागा ।  
 ते मत्र जलचर चारु तड़ागा ॥’

इस प्रकार नास्त्रीय रस वहिर्भूत है मुख्य आधार है, राम सीता का यग ।

दृष्टि दृश्य में विलीन हो गयी है। इसीलिये उसको ग्रहण करने में वे ही समर्थ हैं; 'जिन्ह के विमल विवेक,' क्योंकि इसमें —

“अति खल जे विपयी वग काला ।  
 एहि मर निकट न जाहि अभागा ॥”  
 +                    +                    +  
 “शम्बुक भेक सेवार समाना ।  
 इहाँ न विपय कथा रस नाना ॥  
 तेहि कारन ग्रावत हिय हारे ।  
 कामी काम लाक विचारे ॥”

तुलसी दास ने विपय का निर्व्यक्तीकरण नहीं किया वरन् व्यक्ति का ही निर्विपयीकरण किया है। इसलिये वे ये माँग करते हैं कि.—

“अस मानस-मानस चख चाही”

इस नवीन दृष्टि के लिये जिस वाक् के माध्यम की अपेक्षा की थी, वह तुलसीदास को अपर्याप्त लगती है। काव्य की विजिष्ट भाषा, प्रत्यक्ष अनुभव की भाषा भी इसको वहन करने में असमर्थ है। तभी बार-बार वे कहते हैं —

“वाक्य-ज्ञान अत्यन्त निपुन भव पार न पावै कोई ।

निसि गृह मध्य दीप की वातन तम निवृत्त नहिं होई ॥”

जहाँ कही लोकातीत सौन्दर्य, लोकातीत मनोदशा, लोकातीत ऐश्वर्य, लोकातीत वेदना का चित्र प्रस्तुत करना रहता है, वहाँ कवि कर-जोड़ कर खड़ा हो जाता है —

“उर अनुभवति न कहि सक सोऊ ।

कवन प्रकार कहे कवि कोऊ ॥”

(राम-सीता का प्रथम दर्शन)

“सीय वरनि तेहि उपमा देई ।

कुकवि कहाइ अजस को लेई ॥”

+                    +                    +

“सो मति मोरि भरत महिमाही ।

कहइ काह छलि छुअति न छाही ॥”  
 + + +  
 “कविकुल अगम-भरत-गुनगाथा ।  
 को जानइ नुम्ह विनु रघुनाथा ॥”  
 + + +  
 “कविहि अरथ आग्वरवल सांचा ।  
 अनुहरि ताल गनिहि नट नाचा ॥  
 अगम सनेह भरत रघुवर को ।  
 जहँ न जाइ मनु विधि-हरिहर को ॥  
 सो मैं कुमति कहइँ केहि भाँती ।  
 वाज सुराग कि गाँडर ताँती ॥”

यह अग्रथेष्टता तुलसीदास को अपनी विनय-पत्रिका में निवेदित करते समय और सालती है —

“कहे विन रह्यौ न परत ,  
 कहे राम रस न रहत ॥  
 + + +

“कह्यौ न परत, विनु कहे रह्यौ न परत, बडो मुख कहत”

इन दोनों पंक्तियों में वैसे देखने में एक विरोध है, पर इस विरोध की गांति तुलसीदास जी ने वाक्-व्यापार के अमूर्ततम रूप को उत्कृष्ट मानकर करा दी है। जब वे निर्गुण एव सगुण की साक्षी के रूप में नाम का स्मरण करते हैं और रूप को नाम के अधीन बतलाते हैं तो नामात्मक ईश्वर की उपाधि को एक अमूर्त और इसीलिये समर्थ वाचक के रूप में ग्रहण करते हैं। इस नाम के माध्यम से ही अपर्याप्त भाषा पर्याप्त बन जाती है। वस्तुतः नाम का स्मरण मन्तो के उस नाम के अभ्यास की साधना का स्मरण है, उस नाम के सहारे अपने को सीमित जगत् से खींचकर असीम जगत् में स्थापित करने की साधना का स्मरण है। और केवल कवि के अनुभूत-सत्य के रूप में नहीं वरन् साधक कवि के अनुभूत-सत्य के रूप में तुलसीदास जी ने राम को ग्रहण किया और तब उनकी

ममस्या का समाधान हो गया और शब्द-व्यापार को एक नयी शक्ति उन्होंने प्रदान की।

“ब्रह्ममुखहि अनृभवहि अनूपा ।  
अकथ अनामय नाम न रूपा ॥  
जाना चर्हिह गूढगति जेऊ ।  
नाम जीह जपि जानहि तेऊ ॥”  
+ + +

‘आखर अरथ मजु मनमोहक राम प्रेम पग पागि है ।’

तुलसीदास जी ने काव्य के प्रयोजन का भी विस्तार किया है। काव्य का प्रयोजन, काव्य की परंपरा में परिनिष्ठित सहृदय की धार्मिक परिनिवृत्ति नहीं है उससे ऊपर उठ कर सामान्य भाषा, ग्राम्य गिरा, भदस भनिति, कवित्व के विवेक से रहित, वक्रताओं से अपरिचित, सीधे-सादे विश्वास, प्रेम और जीवन के पीछे जाने वाले जन सामान्य-जन को राममय बनाना है। राममय बनाने का अर्थ ही है कि लोक को मगलमय बनाना, क्योंकि लोक-मगल के लिये साधन भूत नर-गरीर धारण करके ही राम, राम बने हैं।

“हृदय-सिधु मति सीप समाना ।  
स्वाती सारद कर्हिह सुजाना ॥  
जाँ वरखइ वरवारि विचार ।  
होर्हि कवित मुकुता मनि चार ॥”

“जुगुति वेधि पुनि पोहिअर्हि, रामचरित वर ताग ।

पहिरर्हि सज्जन विमल उर, सोभा अति अनुराग ॥”

कवित्व का सौन्दर्य रामचरित रूपी तागे में विवेक से विधे बिना अर्थहीन हो जाता है और यह मुक्तामाला भी सज्जन के उर में विराजे बिना निरभिप्राय हो जाती है।

“तैसेहि मुकवि कवित बुध कहही, उपजहि अनत अनत छवि लहही ।”

+ + +

“कीरति भनिति भूति भलि सोई, सुर-सरि-सम सब कहँ हित होई ।”

जैसे उद्धरणों से आचार्य शुक्ल जैसे समर्थ आलोचको ने साहित्य की प्रेषणीयता का काफी मथन किया है; पर मैं समझता हूँ कि प्रेषणीयता तुलसीदास की साहित्यिक दृष्टि के सदर्म में एक हल्का शब्द है। तुलसीदास दूसरी कम करने के लिये सहज भाषा, सहज विम्ब का प्रयोग करते हैं, ऐसी बात नहीं। वे सबसे सीधे विम्बाम को ऐसी अभिव्यक्ति देना चाहते हैं कि वह अभिव्यक्ति उनकी अपनी न रह जाय। वे अपने को एक संस्कृति की, एक जाति की अभिव्यक्ति का अंग बना देना चाहते हैं और इसीलिये वे अपना अकार नहीं बँटाते, रामचरितमानस में वे अपनी ज्योत्स्ना बँटाते हैं। यह ज्योत्स्ना विवेक के चन्द्रमा, विश्वास के साकार रूप श्रद्धा के प्राणलोक के मंगल के लिये ही विष, श्मशान चिता भस्म, विगम्बरता का वरण करने वाले शिव से प्रकाशित हैं।

“भनिति मोरि शिवकृपा विभाती, शशि समाज मिलि मनहुँ नुराती।”

उन्होंने दुराव दूर किया है क्योंकि उराव में, सगय में राम नहीं मिलते। रामचरितमानस की कारयित्री प्रतिभा की समूची वेदना केन्द्रित है इस सगय में कि दगरथ-मुन राम दूसरे शब्दों में कवि के मानस के राम परब्रह्मी नहीं है। शिव पार्वती के सगय को ( या यो कहे )—तुलसीदास क्षमा नह करते। वे इस बात को जानते हैं कि—

“जानह गिरा के स्वामी वाहर अंतरजामी,  
यहाँ क्यो दुरेगी बात मुख की और हिय की॥”

छल विराट्ता के बोध के आगे नहीं होता और अभिव्यक्ति की ऋजुता मौलिकता के अभिमान को खोकर आती है, अपने अनुभव की अकिंचनता का निरावरण करके आती है। तुलसीदास जी अपने विशिष्ट अनुभव का उत्सर्ग कर देते हैं और यह सभव बना देते हैं कि सामान्य भाषा भी काव्य की विशेष भाषा नहीं। नयी काव्य-मृष्टि अपूर्व वस्तु के निर्माण का वहन कर सके, अतः परम्परा को स्वीकार करते हुए भी वे इसीलिये अपनी परम्परा से विलग हैं। वे परम्परा का उपयोग इसलिये करते हैं कि परम्परा कवि-कर्म की आधार-गिला है, वरना वे परम्परा को पीछे छोड़ने वाले कवि-कर्म के नये द्रष्टा हैं। उनकी दृष्टि इसीलिये प्रत्येक युग के कवि के लिये नवीन प्रेरणा है।

## तुलसी का मानस — विवेक का काव्य

भक्ति आन्दोलन से सम्बन्ध में सबसे बड़ी भ्रान्त धारणा यह फैली हुई है कि यह आन्दोलन ज्ञान और विवेक का, कर्म और सामाजिकता का विरोधी आन्दोलन रहा है। यदि ध्यान में भक्ति-काव्य के सर्वश्रेष्ठ कृति गोस्वामी तुलसीदास के केवल एक काव्य-रामचरितमानस को ही पढा जाय तो स्पष्ट हो जायेगा कि विवेक और भक्ति में विरोध नहीं है और हिन्दू-धर्म ने सत्य और विवेक पर बल और अधिक बढ़ाया है, कम नहीं किया है।

रामचरितमानस पर संस्कृत के काव्यों में सबसे अधिक श्रीमद्भागवत का प्रभाव पडा है, श्रीमद्भागवत यदि परमहंसों की संहिता है तो मानस उन परमहंसों की लीलाभूमि है।

रामचरितमानस की न केवल कथा-योजना श्रीमद्भागवत से मिलती-जुलती है, बल्कि दोनों की तान एक ही विन्दु पर आकर मिलती है। निर्गुण हो कर भी परब्रह्म मगुण लीला कैसे करते हैं, बार-बार दोनों ग्रन्थों में यह सशय उठता है कि लीला के लिये अवतार लेने वाले परब्रह्म परमेश्वर है कि नहीं और यदि हैं तो उनकी लीला का रहस्य क्या है। और बार-बार यह उत्तर मिलता है कि “अगुण अरूप अलख अख जोई, भगत प्रेम बस सगुन सो होई।” दोनों में वक्ता-श्रोता के चार पटल हैं श्रीमद्भागवत में सूत-गौनक, शुक-परीक्षित, मैत्रेय-विदुर, कृष्ण-उद्धव तथा मानस में, तुलसी-पाठक, शिव-पार्वती, याज्ञवल्क्य-भरद्वाज और कागभुशुण्डि-गरुड। श्रीमद्भागवत के प्रमुख वक्ता हैं, शुक जो मानस के प्रमुख वक्ता है शिव जो “विवेक जलनिधि के पूर्णेंद्रु” है तथा जो परमहंस है। “विश्वास के रूप” है। दोनों ग्रन्थों के अंत में ज्ञान, वैराग्य, भक्ति

का सिद्धान्त निरूपण है। दोनों में परम्परा का खण्डन किये बिना, शास्त्रार्थ का निषेध किये बिना, व्यवस्था को अस्वीकार किये बिना, कतवरहित धर्म का इस प्रकार काव्य-चरितो में रूपान्तर है कि ईश्वर विवश हो कर काव्य के गव्दो में बँध जाता है।

दोनों में भक्ति का आदर्श केवल्य या पुनर्जन्म से मुक्ति नहीं है। भक्ति का आदर्श है लोक के, विश्व के कल्याण के लिये जीवन, पर-सन्ताप से द्रवित होने वाली मनोवृत्ति ही भक्ति का पर्याय है।

( शिवाय लोकस्य भवाय भूतये य उक्त मश्लोकपरायणा जना । जीवन्ति नात्मार्यम्— )

“सन्त विटप सरिता गिर धरनी परहित हेतु समन की करनी ।

निज परिताप द्रवै नवनीता परदुख द्रव्हि सत सुपुनीता ॥”

पर इन तमाम समानताओं के बावजूद दोनों के स्वर एक दूसरे से विशिष्ट हैं। श्रीमद्भागवत के कथानायक श्रीकृष्ण की अभिव्यक्ति उनके विविध चरितो में सम्भव है, पर मर्यादापुरुषोत्तम रामचन्द्र की अभिव्यक्ति उनके भक्तों के द्वारा अधिक सम्भव है, क्योंकि वे स्वयं मर्यादाभंग होने के कारण उतने विलक्षण नहीं हैं जितने श्रीकृष्ण, जो लोक के हित में ही लोक-निरपेक्ष और मर्यादा-निरपेक्ष हैं, इसके अलावा और भी गहरा अन्तर है काव्य-योजना में। श्रीमद्भागवत वेदरूपी कल्प-तरु का रसमय फल है अर्थात् ज्ञान को काव्य में परिणति है, जबकि मानस काव्यमय अनुभव का लोक-बोध के रूप में परिणाम है, भागवत के ऊपर काव्यत्व आरोपित है और मानस के ऊपर शास्त्रत्व आरोपित है। मैं मानस की बड़ाई उसके वाइविल की तरह घर-घर प्रचारित होने में उतनी नहीं मानता जितनी कि कवि-बुद्धि को विमल करने वाली इसकी शक्ति में मानता हूँ। गोस्वामी जी ने स्वयं स्पष्ट किया है, ‘अस मानस-मानस चख चाही’। श्रीमद्भागवत पण्डितो का ग्रन्थ है, मानस कवियों का ग्रन्थ है। इस दृष्टि से विचार करने पर भी स्पष्ट होता है कि श्रीमद्भागवत में क्यों यह कहा गया है कि जब तक दीपक घी की वत्ती से एकाकार है, तभी तक वह धूमिल ज्योति देता है, जब वह शिखामय हो जाता है तब वह अपने स्वरूप को

पा लेता है (यथा प्रदीपो घृतवत्तिर्मशनन् शिखाः सधूमाः भजति ह्यन्यदा स्वम् । यद् तथा गुणकर्मानुबद्ध वृत्तिर्मनः श्रयतेन्यत्र तत्त्वम् ।।)

और मानस में यह कहा गया है कि “राम भगति चिन्तामणि सुन्दर, वसै गरुड़ जाके उर अन्दर । परम प्रकास रूप दिनराती, नहीं कछु चाहिय दिया-घृत वानी ।’

तुलसीदास जी ने अपने मानस में जिस विवेक को मुखर करने का व्रत लिया है उसके दो पक्ष हैं—एक सिद्ध, दूसरा साधक । सिद्ध पक्ष हैं शिव, जो कि राम की कथा के मर्मज्ञ हैं, उपदेष्टा गुरु हैं और कवि के प्रत्येक अनुभव के साक्षी हैं । विनयपत्रिका में भी “गकर साखि जी राखि कहौ कछु तौ जहि जीर गरौ” यह कह कर अपनी निष्ठा का साक्षी उन्हें बनाया गया है । यह मानस वस्तुतः शिव का ही मानस है । शिव की कथा से प्रारम्भ करने का उद्देश्य ही यही है जैसे सती ने शिव की बात न मानी और उन्हें तन त्याग करना पडा, वैसे ही विवेक का स्वर जो नहीं सुनता है, उसको कष्ट भेलना होगा । विवेक गुरु की कृपा का प्रसाद है और विवेक के नेत्रों के बिना भवमोचन रामचरित का वर्णन असम्भव है । तुलसीदास जी भले ही यह कहे “कवित्त विवेक एक नहि मोरे,” उन्हें पूर्ण विश्वास है “भनिति भोर सब गुण रहि विश्व विदित, गुन एक सो विचारि मुनिर्हाहि मुमति जिनके विमल विवेक ।” विवेक की ही दृष्टि से उनके ‘मनि सीप’ में ‘चारुकवित’ की जो मुक्तामणि जन्म लेती है और जिनके मन में विमल विवेक है, उन्हींसे कवि आशा करता है कि रामचरित की अनन्तता सुनकर उन्हें आश्चर्य नहीं होगा । सिद्ध विवेक प्रेरक प्रकाश के रूप में है । यह प्रकाश राम-नाम की तरह मूर्त और अमूर्त सगुण और निर्गुण की सन्धि है । तुलसीदास का विवेक शिव की तरह ही अवधूत है । लोकवाह्य लोगों को भी अपने साथ लोकयात्रा में ले जाने वाला है, कामारि होते हुए भी वह “काम जारि रति कहूँ वर वीन्हा” काम को जलाता है, पर रति को वर देता है, इस तन से सती से न भेट करने का संकल्प करता है, पर सती के शरीर के शव को सारे ससार में ढोता है । विवेक के लिये कुछ भी अमगल नहीं है और विवेक के लिये कोई अभेद्य नहीं, क्योंकि उसके जटाजूट में मगल की



धारा का प्रवाह है और ललाट में जहाँ एक ओर विध्वंस करने वाला तृतीय नेत्र है, जिससे विवेक के लिये मृत्यु का भय कोई नहीं है, दूसरी ओर अमरत्व की साधना के रूप में चन्द्रमा की षोडशी कला विद्यमान है। पर शिव विवेक की प्रक्रिया नहीं है, सिद्धावस्था हैं। शिव को विवेक का प्रतीक मानने का दो ऐतिहासिक कारण भी हैं। शिव भारतीय कल्पना में सर्वग्राहिता के प्रतीक हैं और साथ ही वे सर्वज्ञ होने के कारण वास्तव में सब कुछ में से शिव ही ग्रहण करने वाले हैं, वैष्णव भाव-धारा में एकान्त निष्ठा की ओर अधिक भुकाव हो जाने के कारण व्यापक हिन्दू समाज की अनेक ऐसी आस्थाओं का या तो एकदम वर्जन किया गया या उनकी ओर से आँख मूँद ली गयी। शिव को गुरु रूप में और साक्षी रूप में तुलसीदास ने देखा, उसका अभिप्राय वैष्णव भक्ति के पाठ का विस्तार करता था। वे सम्प्रदाय में दीक्षित भलेही हुए हों, पर वे सम्प्रदाय से अपनी कृति के द्वारा जो एकदम ऊपर उठ गये, उसके मूल में शिव का अनुध्यान है। यह प्रयत्न केवल ऊपरी सतह पर शैव-वैष्णव संघर्ष को मिटाने के लिये नहीं है, जैसा कि प्रायः समझा जाता है। यह प्रयत्न निखिल जीवन-दृष्टि को समग्र बनाने के लिये है। दूसरा कारण यह है कि प्रत्यभिज्ञा-दर्शन में शिव स्वातन्त्र्य और सामरस्य की स्थिति है और प्रत्यभिज्ञा के द्वारा इस रूप का विमर्ग ही परम पुरुषार्थ है। तुलसीदास जी को लगा कि सामाजिक जीवन से सामरस्य, पर व्यक्तिगत जीवन में वरण का स्वातन्त्र्य, यही पारमार्थिक विवेक का सही रूप है। इसलिए उनकी भक्ति का ढग विधि-निषेध की गहरी महिमा से प्रतिच्छादित नहीं है, उसके ऊपर उज्ज्वल नीलमणि की भाँई नहीं है, “राम भगति वर सुरसरि धारा” कहने का अभिप्राय यही था कि यह अधिक से अधिक को आत्मसात् करने वाला भावक प्रभाव है, अनेक रंगों को अपने में घोलकर शुद्ध बना देने वाला पदार्थ है। शिव का वरण स्वातन्त्र्य का वरण है, वे कैलाश की उपत्यका छोड़ कर ‘अनन्त रत्न प्रभव हिमालय’ का ऐश्वर्य छोड़ कर महाग्मशान में आकर बसते हैं और हाथ में कपाल लेकर दुःख की भिक्षा माँगते हैं। शिव की समरसता का सबसे अधिक अनुभाव्य रूप यह है कि वे गिल्फ, नृत्य, संगीत सभी ललित कलाओं के आचार्य हैं, उद्गम हैं। उनके डमरू

के निनाद के साथ समस्त चराचर जगत् का ताल मिला हुआ है। वे आपामार जन को तारक मन्त्र देने वाले अघोरी है, यही कारण है कि भारतीय लोक-जीवन में शिव मानवीय प्रतीक न होते हुए भी अत्यन्त आत्मीय के रूप में चित्रित किये गये हैं। वे लोक-भावना को अपना सर्वस्व जैसे अर्पित कर चुके हों, उसी प्रकार जैसे कि पार्वती को सब तालों की चाभियाँ सौंप चुके हैं। यह लोक-भावना सहज श्रद्धा है, जगत्धात्री है, पराशक्ति है और किसी भी हिन्दू लोक-जीवन में विवाह जैसे पवित्र सम्मिलन की वेला की अधिष्ठात्री देवी है। गौरी-पूजन का अभिप्राय शिव के साथ समस्त लोक-भावना के प्रति अपने को अर्पित करना है। शिव को विवेक की सिद्धावस्था इसलिए भी कहा गया है कि इस विवेक को हम जीते जागते सत्य के रूप में जाने-अनजाने स्वीकार किये हुए हैं। यह अनुष्ठान के हर कोने से जागता है, उत्सव के हर क्षण में प्रतिध्वनित होता है और ध्यान के प्रत्येक पटल में उन्मीलित होता है। तुलसीदास ने इसी-लिए अपना प्रबन्ध-काव्य शिव-उपाख्यान से प्रारम्भ किया है और राम की वन्दना के पहले उन्होंने भवानी और गकर की वन्दना की है।

विवेक की इस सिद्ध भूमिका के बाद गोस्वामी जी ने विवेक के साध्य रूप को बड़ी सावधानी से और बार-बार क्षमा-प्रार्थना पूर्वक सामने रखने का उपक्रम किया है। वह साध्य रूप हैं भरत।

ऊपरी दृष्टि से मानस पढ़ने पर यह लगता है कि भरत के चरित्र को इतना अधिक उभाड़ कर कवि ने प्रबन्ध को कुछ असन्तुलित कर दिया है। मुख्य पात्र राम से भी अधिक बल भरत पर देकर उन्होंने नेता की उपेक्षा की है, पर गहराई में जाने पर यह अपरिहार्य लगता है, क्योंकि कवि राम का चरित्र गा रहा है और रामचरित के ऐसे मानस की सृष्टि कर रहा है, जिसमें दुर्दिन के दिनों में परमहंस विश्राम पा सके। रामचरित की विशेषता यही है कि वह राम से अधिक राम-भक्त में है, क्योंकि राम स्वयं पारमार्थिक रूप से क्रियाशक्ति, ज्ञानशक्ति तथा इच्छाशक्ति से परे है। राम का अवतार ही भक्त की साधना से प्रेरित होता है। इसलिए रामचरित की सबसे सशक्त अभिव्यजना भरत में ही सम्भव हुई। विवेक की साध्यावस्था रामचरित की तरह बहुत गूढ और

अतर्क्य है। ऐसा लगता है कि इस प्रक्रिया को तुलसी ने भक्त की अग्नि-परीक्षा मान ली, तभी तो विदेह जनक के मुँह से यह निकलता है—“धर्म राज नय ब्रह्म विचार इहाँ जयामति मोर प्रचारू। सो मति मोर भरत महिमाहीं कर्हिह काह छल छुअति न छाही” और वसिष्ठ की मति, भरत की महिमा की महान् जलराशि के सामने अबला सी ठगी सी रह जाती है। कौशल्या को भरत का निगूढ प्रेम चिन्तित कर देता है, क्योंकि वे जानती है कि विवेक के इस सघर्ष का भेल लेना स्वयं राम के लिये कठिन है, यही कारण है, जब सीता भरत के आने का स्वप्न की बात राम को सुनाती हैं, तो राम कहते हैं— ‘लखन सपन यह नीक न होई, कठिन कुचाह सुनाईहि कोई।’ कठिन इसलिए कि राम का भक्तवत्सल अन्त करण द्रवित हुए बिना रह नहीं सकता और कुचाह इसलिए कि विवेक की साध्यावस्था की पहली पर्त हमेशा पूर्वपक्ष होती है। विवेक के इस रूप को मात्र निष्ठा से या निष्पेक्ष समर्पण से नहीं समझा जा सकता है। इसीलिए लक्ष्मण और निपादराज गुह के मन में भरत के मनोभाव के सम्बन्ध में आशंका होती है। राम के द्वारा पहले ही कवि ने यह स्पष्ट कर दिया है कि “सगुन छीर अवगुन जल ताता मिलइ रचइ परपत्र विधाता। भरत हम रवि वस तडागा, जनम कीन गुन दोष विभागा।” दूसरे शब्दों में भरत विवेक के अवतार के रूप में सूर्यवश में पैदा हुए हैं। पर यह विवेक केवल गुण-दोष विभाग ही नहीं करता, यह गुण और गुणातीत का भी विभाग करता है। भरत विवेक को उस भूमिका में पहुँचाते हैं, जहाँ न तो भगवान् की नित्य सेवा का मुख है या भगवान् के विरह का तीव्र दुःख। न उन्हें आह्लाद है, न उन्हें ताप। वे धरोहरी की निस्पृहता और सतत् जागरूकता के प्रतीक बन जाते हैं। गान्धी जी ने इसीलिए भरत के चरित्र में जनतन्त्र का सच्चा आदर्श पाया। विवेक सघर्ष की वह भीतरी प्रक्रिया है, जिसमें धीरे-धीरे वरण की स्वतन्त्रता भी भक्त प्रभु को सौंप देता है। जो इस प्रक्रिया को नहीं समझ सकते, वे देवता हों या मनुष्य हों सगय करेगे ही। हो सकता है कि कथानक के विकास के लिये उत्कण्ठित बालमति लोगो को भरत के अनुताप और ग्लानि के वर्णन में अनिरेक ही दिखायी पड़े, पर इतना लम्बा वर्णन केवल इसलिए किया गया

है कि आगे जाने वाला घरातल भावगम्य हो सके। भरत की ग्लानि राम को लेकर नहीं है, लोक को लेकर है। विवेक लोक की उपेक्षा गवारा नहीं कर सकता। लोक-भावना से ही भावित होकर भरत चित्रकूट जाते हैं और उनके साथ समस्त परिजन भी जाते हैं। भक्त और भगवान् इन दो आयामों के अतिरिक्त एक तीसरा आयाम है लोक। भक्त भगवान् से भावित हो या भगवान् भक्त से भावित हो, केवल यही नहीं काम्य है, बल्कि भक्त और भगवान् से लोक-भावित हो तथा लोक से भक्ति भावित हो, यह भी काम्य है। आज आधुनिक कविता में जो अपने को अजनबी बना देने की विवशता है, उसके मूल में भी विवेक का यह स्वर है। पर यह स्वर खतरनाक भी कम नहीं है। सत्ताधीश घबरा जाते हैं, नियामक चिन्तित हो जाते हैं और लोक-यात्रा स्तम्भित हो जाती है, ऋतु का चक्र विशृङ्खल हो जाता है, सत्य का भविष्य अन्धकारमय लगने लगता है, भीड़ के अनिर्यात्रत उल्लास में विवेक का स्वर खो गया तो वह विवेक वर्धित गया। आत्म-निषेध में विवेक सो गया तो विवेक की साधना व्यर्थ गयी। तुलसीदास का विवेक ऊपर उठता है, भीड़ के दुःख को छोड़ कर नहीं, उस दुःख के भार को कंधे पर लेकर ऊपर उठता है, पर इतने एकदम नहीं। माक्षात् भगवान् जब भक्त के आगे हथियार डाल देते हैं, तब इसको उठने का मौका मिलता है, सेव्य जब सेवक बन जाता है, तब सेवक सेवा का अधिकार छोड़ देता है, और उत्तर में आज्ञा-पालन का दायित्व ले लेता है। उसके लिये प्रिय-अप्रिय कुछ नहीं रह जाता है। वस, एक कर्तव्य रह जाता है; समर्पित प्रभु की आज्ञा का पालन रह जाता है। प्रभु ने भी राज्य-सुख भोगने की आज्ञा नहीं दी, प्रजापालन-धर्म निवाहने की आज्ञा दी और अपने सत्यसन्धव्रत में बाधक न बनने की आज्ञा दी। इस आज्ञा को भरत ने जिस रूप में स्वीकारा है वह अपने आप में काव्यानुभव का चरम उत्कर्ष है। वे शरद् ऋतु की नदी की तरह जल घटने पर भी निर्मल हो जाते हैं। देह जितनी ही क्षीण होती है, तेज उतना ही बढ़ता जाता है। राम वन में भी उतने ही गृहस्थ है और भरत घर में भी सन्यासी है। असिधारा-व्रत का ऐसा उदाहरण विष्व-साहित्य में अप्रतिम है और इसकी प्रक्रिया गोस्वामी की ही काव्य-प्रतिभा का

प्रसाद है, इतनी जटिल होते हुए भी इतनी सहज बना दी गयी है कि वह भावगम्य हो सके। भरत का असिधारावत मामान्य विवेक का परिणाम नहीं है, वह परिणाम है भगवद्-भावित स्निग्ध विवेक का। भरत राम का निर्वाह करते हैं, इसलिए वे एक साथ प्रजा, राजा और सेवक इन तीनों के कर्तव्य की भूमिका निभा पाते हैं। वे भरद्वाज के शब्दों में “भरे देह जनु राम सनेहू” हैं और इसीलिए “जग जपु राम राम जपु जेही”, राम को जग जपता है और राम उन्हें जपते हैं। जनक ने भरत को ठीक ही पहचाना है कि “भरत अमित महिमा सुन रानी, जानहि राम न सकहि ब्रह्मानी,” और वे एक बीच का रास्ता सोचते हैं ‘राम के साथ भरत वन में जाये’ राम का व्रत पालन हो, भरत को सेवा का अवसर मिले, साथ ही उनके त्याग की महिमा लोक में विदित हो और लक्ष्मण अयोध्या जाये’। दूसरे ही क्षण उन्हें इस बीच वाले रास्ते में सगम्य हो जाता है, यह तो भरत के एकनिष्ठ प्रेम में विश्वास करना हुआ, और वे कहते हैं—“भरत अवधि सनेह ममता की, यद्यपि राम सील समता की। परमारथ स्वारथ सुख सारे, भरत न सपनेहुँ मनहुँ निहारे। साधन सिद्धि राम पगनेहू, मोहि लख परत भरत मत एहू।” राम ने भरत से जब यह कह दिया “सो तुम करहु करावहु मोहू,” तब भरत ने अपूर्व अवसर पाया कि परमसन्तोष-पूर्वक राज्य के भार को स्वीकार कर ले, प्रभु के ऊपर भार न देकर अपने ऊपर ले ले। विवेक की प्रारम्भिक प्रक्रिया में जितनी ही पीडा हुई थी, उतना ही सुख उत्तर-प्रक्रिया में मिलता है। जब पानी अपनी सतह पा जाता है, तब उसकी पिछली आकुलता भूल जाती है। कवि ने इस सतह पाने की प्रक्रिया को इसीलिए ‘सहज’ कहा है, “राम पेम भाजन भरत वडेहि न एहि करतूति

चातक हस सराहियत टेक विवेक-विभूति।” भरत चातक की एक-निष्ठा तथा हस के विवेक दोनों के एकीकृत रूप है। इसीलिए उनके लिये विवेक की यातना से गुजरना उतना कठिन नहीं है, जितना गीता में अर्जुन के लिये। अर्जुन हंसवृत्तिवाले नहीं हैं, वे चातक वृत्तिवाले हैं और वह भी अनन्य भाव से तब, जबकि मृत्यु के भय ने उन्हें घेर लिया है। इसलिए

मृत्यु के भय से मुक्त होने के लिये अमरत्व का विवेक ही पर्याप्त है। अर्जुन को जो कुछ भी सन्देह है, वह विराट् रूप के दर्शन से दूर हो जाता है और तुरत वे कहते हैं कि मैं इस विराट् रूप को भेल नहीं सकता। वे आत्मीयता की छायाँ देनेवाले सत्य को ही स्वीकार सकते हैं। भरत की निष्ठा बड़ी है, क्योंकि वे विराट् सत्य को भेल सकते हैं, अपने आत्मीय सत्य का वियोग भी स्वीकार कर सकते हैं उस विराट् सत्य के लिये।

यहाँ कुछ अधिक विस्तार में शिव और भरत के द्वारा विवेक के स्वर को मापा देने की चेष्टा की गयी है। स्वयं राम के बारे में कुछ नहीं कहा गया है, क्योंकि राम को समझने के लिये और राम के परब्रह्म रूप से सम्बन्ध को समझने के लिये इन दोनों के 'चतुर द्विभाषी' राम-नाम को समझना आवश्यक है। नाम के ऊपर तुलसी का यह विश्वास और यह विश्वास क्यों है, यह जाने बिना मानस का अवगाहन सम्भव नहीं है। केवल यह कहना कि तुलसीदास जी ने नाम की साधना करने वाले निर्गुण सन्तो से अपने को जोड़ने की चेष्टा की है पर्याप्त कारण न होगा। वस्तुतः तुलसीदास उस वाक्-परम्परा के कवि हैं जिसमें वाणी और अर्थ सम्पृक्त माने जाते रहे हैं, जिसमें वाणी सारे ससार को जोड़ने वाली शक्ति के रूप में प्रवाहित मानी जाती रही हो और जिसमें शब्द ब्रह्म को अनादि-निधन माना जाता रहा हो। वे सच्चे अर्थ में बुद्धिवादी (इण्टेलिक्चुअल) हैं, आज के सशयजीवी अर्थ में नहीं। नाम को तुलसीदास जी कल्प-तरु मानते हैं, यही नहीं वे शब्द-ब्रह्मवादियों से भी एक पग आगे चले जाते हैं और कहते हैं कि नाम सगुण और निर्गुण ब्रह्म दोनों से बड़ा है। मन्त्र-साधना की दृष्टि से इसका महत्त्व साधक ही जाने, साहित्यकार के लिये यह एक बहुत बड़ा संकेत है। अपने गहन-से-गहन आध्यात्मिक अनुभव को यदि सार्थक बनाना है तो केवल शब्द के द्वारा बनाया जा सकता है, ऐसे शब्द के द्वारा जिसकी अर्थवत्ता विवर्तनीय होकर एक बनी रहती है। नाम शब्द नहीं, शब्द-के बहाने विज्ञान की परम्परा है। तुलसीदास जी ने काव्य के अनुभव का आयाम विस्तृत करने में जो इतनी सफलता पायी, उसका कारण इस विज्ञान का लोकोत्तर विवेक था।

राम को चरितनायक बनाने का उद्देश्य केवल एक था। सत्य और ऋत के चक्र की मर्यादा और प्रगति की समवेत गति को तथा समाज और व्यक्ति की समरसता को तथा सन्त और सामान्य जन के समागम को नयी शक्ति से प्रवर्धित किया जाय। कुमारस्वामी ने हिन्दू धर्म के बारे में बहुत पते की एक बात कही है “हिन्दू धर्म ठीक-ठीक कहा जाय तो ऋत का धारण है। हिन्दू क्या वह विश्वास करता है तथा क्या वह करता है, इतने से हिन्दू नहीं हो सकता, हिन्दू होने के लिये सोचना यह है कि जो वह करता है, उस कर्म में वह कौशल दिखलाता है कि नहीं और अपने कार्य को सामाजिक ऋतु की अखण्डता में साधक बनाता है कि नहीं,—वह इस चक्र में रहकर ही इस चक्र के भीतर से मुक्ति पाने का प्रयास करता है या नहीं—यह स्मरण रखने की बात है कि कर्म नियति नहीं है, बल्कि स्वयं-सर्जक शक्ति है, माया भ्रम नहीं है, बल्कि एक मापदण्ड है और हिन्दू परम्परा इसी से अपने गान्धत अनुभव के स्वत्व का दावा नहीं करती है, उसमें किसी भी अनुभविता को साभीदार बनाने के लिये प्रस्तुत रहती है।” इस दृष्टि के आलोक में मानस एक अद्वितीय उपलब्धि है। राम का चरित हिन्दू के लिये आराध्य इसलिए है कि वह राम की तरह ही गान्त होते हुए भी कायर नहीं है, सत्य-सन्ध होते हुए भी सत्य का मसीहा नहीं, दूसरो का विश्वास छीने बिना उन्हें अपना प्रेम दे सकता है। तुलसीदास ने इसी सार्वभौम आदर्श की पूर्ति राम के माध्यम से की। आज विश्व में दूरियाँ बढ़ गयी हैं, भीतर और बाहर दोनों। प्रत्येक व्यक्तित्व दो भागों में खण्डित है—एक को जीने का मौका मिल रहा है, एक अनजिया है। अनजिया व्यक्तित्व रावण की तरह दशमुख से गरज रहा है। इस युद्ध से त्राण जीवित व्यक्तित्व के अभ्युदय में नहीं है, बल्कि उसके विवेक में है कि वह अपने अनजिये विद्रोही व्यक्तित्व को घृणा की दृष्टि से न देखे, उसकी निषेधात्मक शक्ति को, उसकी प्रतिहिंसा को सहज भाव से दबाये। उसके सामने विरय होकर ही जाय और उसे वग में करे। पश्चिम की बुद्धि-जीवी सस्कृति इस विवेक के लिये छटपटा रही है। अफ्रीका, दक्षिणी अमरीका और अमरीका के दक्षिणी राज्यों की सांस्कृतिक विजय इसमें खोखली दिखने लगी है। इसका कारण बुद्धिवाद नहीं है, इसका कारण है बुद्धिवाद और मतवाद

का, विज्ञान और ईसाइयत का असमाधेय संघर्ष । पश्चिमी जन मत के आग्रह से एक ओर दबे हुए हैं, दूसरी ओर बुद्धिवाद के मसीहा भी बन गये हैं । उनसे दोनों बोझ मँभाले सँभल नहीं रहे हैं और हम हैं कि उनकी इस लगड़ी बुद्धिवा, द्दिता की लीक पीटे जा रहे हैं । बुद्धिवाद और विवेक ये दोनों हमारी ही परम्परा के अङ्ग हैं, अन्तर केवल इतना है कि हम अपने को बुद्धिवादी कहने की जरूरत महसूस नहीं करते । आज आवश्यकता इस बात की है कि हम यह जरूरत महसूस करे क्योंकि “देशी कौवा मराठी बोल” वाली उपहसनीय स्थिति हमारे लिये बड़ी घातक है । हम अपनी बोली पहचानें, तभी अपने स्वरूप की मही पहचान हमें होगी । इस पहचान के लिये तुलसी के मानस से बढ़कर कोई निर्मल मुकुर न होगा ।

---



## रस सिद्धांत की सीमा

रस-सिद्धान्त के सम्बन्ध में नगेन्द्र जी ने ठीक ही कहा है कि “जिसने पढ़ा और समझा है, वह प्राचीन धारणाओं को एकदम रूढ़ मान बैठा है और जिसने पढ़ने और समझने का यत्न नहीं किया, वह कुछ उड़ती हुई बातों को लेकर अनर्गल आलोचनाएँ कर रहा है।” रस-सिद्धांत न तो अपने रूढ़ में अनादि है, न सर्वथा सिद्ध और शाश्वत मानदण्ड ही। व्यास, वाल्मीकि, कालिदास और अश्वघोष ने कम-से-कम रस-सिद्धांत को जाने या अनजाने, ध्यान में नहीं रखा, महाभारत का काव्यत्व धर्म की व्यापक प्रज्ञा के मूर्त्तिकरण में केन्द्रित है, रामायण की कथा व्यष्टि के सामजस्यपूर्ण आचरण में विघ्न उपस्थित करने वाले तत्त्वों के ऊपर आक्रोश और गहरी सवेदना के चारों ओर घुनी गयी है, कालिदास का काव्य-दर्शन (पर्युत्सुकी भवति यत्सुखितोपि जन्तु ) “सुखी प्राणी भी रम्य वस्तुओं को देखकर और मधुर शब्दों को सुनकर पर्युत्सुक-सा हो जाता है” इसी भावना अर्थात् विच्छुडे हुए चिदश से मिलने की आकुलता से उद्भासित है और अश्वघोष शील के सौन्दर्य को उत्कर्ष देने में तल्लीन है, कोई भी रस-परिपाक के चक्कर में नहीं पड़ा। रस-परिपाक वाले ज़रूर चक्कर में पड़े, पर वे भी रस-दृष्टि से ‘महाभारत’, ‘रामायण’, ‘कुमार-सम्भव’ और ‘बुद्धचरित’ की समीक्षा पूरी-तौर से न कर सके। रस-सिद्धांत की उपयोगिता या अपरिहार्यता संस्कृत नाटक को लौकिक धरातल पर उतारते समय अनुभव की गयी। भारतीय नाट्यशास्त्र अवस्था की अनुकृति पर तो बल देता था, पर जीवन की अनुकृति को उपेक्षणीय मानता था, नाट्य के द्वारा समर्पित जगत्, दृश्य जगत् का न तो प्रतिबिम्ब था, न उसकी पैमाइश, वह

विज्ञानमय जगत् था, वस्तु उसमें विज्ञान (आज की पश्चिमी परिभाषा में 'सब्जेक्ट') में रूपान्तरित थी। इस विज्ञान की प्रतीति कुछ निश्चित मुद्राओं, चारियों, अंगहारा आदि में होती थी और यह प्रतीत अनुभव के एक ऐसे घरातल पर होती थी, जिसमें विषय तो रहता था, पर निर्व्यक्तिक होकर, ताकि लगाव विषय से न होकर विषय के निर्व्यक्तिक अनुभव से हो। रसवाद का प्रवर्तन इसी समानान्तर अनुभव की विशिष्टता को समझने के लिये किया गया। श्रव्य काव्य के ऊपर इसे लागू करते समय इसीलिए कुछ नयी स्थापनाएँ और जोड़नी पड़ी—

(१) काव्य में होनेवाले शब्दार्थ व्यापार में और साधारण भाषा में होने वाले व्यापार में अन्तर है। साधारण भाषा के द्वारा प्रस्तुत अर्थ प्रत्यक्ष का विषय नहीं होता, पर कवियों की भाषा के द्वारा समर्पित अर्थ प्रतिभा के प्रताप से साक्षात् अनुभूत होता है, क्योंकि वह साधारण भाषा के अर्थ की तरह सामान्य न रहकर विशिष्ट बनकर ही सामने आता है। काव्य की भाषा का यह वैशिष्ट्य वस्तुतः और कुछ नहीं कारयित्री प्रतिभा की गहरी पीड़ा है। अभिनव-गुप्तपाद ने अत्यन्त स्पष्ट रूप से कहा है कि कवि को रसास्वाद भावक बनकर मिलता है, कवि के रूप में, रचनाकार के रूप में, वह एक गहरी पीड़ा से गुजरता रहता है, यह पीड़ा है, अनुभव के निजत्व के परिहार की और शब्दातीत अर्थ को शब्द देने की। जैसे अभिनेता के अभिनय के द्वारा जो अवस्था व्यक्त होती है, वह अनुभूत होते हुए भी अनुभूयमान के रूप में ही प्रतीत होने पर सार्थकता रखती है, वैसे ही काव्य के शब्दार्थ के द्वारा जो स्थिति सवेद्य होती है, वह अनुभूत होते हुए भी अनुभूयमान के रूप में ही गही जाने पर रस बनती है।

(२) काव्य का जगत् वस्तुजगत् का न तो विरोध है, न अभाव ही, यह वस्तु जगत् का वाक्पूत, वाक्संस्कृत और विज्ञान-प्रवाहित रूपान्तर है। आनन्द कुमार स्वामी ने इसीलिए रस का अंग्रेजी में अनुवाद "आयडियल व्यूटी" (अर्थात् विज्ञानमय सौन्दर्य) दिया है। काव्य-दृष्टि वस्तुतः परोक्ष दृष्टि है, शतपथ ब्राह्मण की भाषा में देवदृष्टि है, क्योंकि "परोक्षप्रिया वै देवा प्रत्यक्ष

द्विष."। परोक्ष दृष्टि को चाहे आप अन्तर्दृष्टि कहें, चाहे अन्तःप्रज्ञा कह ले, चाहे ईश्वरीय प्रेरणा कह ले, चाहे इलहाम कह ले, वह अभिव्यक्ति के संकट और अनुभव को गहरी विंगलता से ही आती है, वह 'काली रात' के गह्वर से ही आती है।

(३) काव्य का आनन्द भक्ति के आनन्द से प्रतीति में सहग होते हुए भी इसलिए विलग है कि भक्ति तो "परमेश्वर-विषय के लिये आवेग की वेवसी" है। पर काव्यानन्द या दूसरे शब्दों में रम पूर्णतः स्वातन्त्र्य, सामरस्य और स्वप्रकाशता की परिस्थिति है। वह अनुभव के क्षण में उद्भासित है, उसके बाहर प्रसुप्त। वह विषय से मोक्ष नहीं दिलाता, विषय की स्थूल वास्तविकता से मोक्ष दिलाता है, मोक्ष दिलाकर वह सहृदय के चित्त का सस्कार करता है। काव्य का फल परानिर्वृति इसी माने में है कि सकीर्णता, क्षुद्रता, पशुता और दम्भ से छुटकारा मिलता है ऐसी अनुभव की खराद पर चढी भापा के सस्कार से।

रस-सिद्धान्त को एक समग्र शास्त्रीय रूप में अभिनव गुप्तपाद ने पहली बार स्थापित किया, पर उन्होंने काव्य के मूल्यांकन को रस तक ही सीमित नहीं रखा, वे शिवतत्त्व के आराधक थे, अपने कृतित्व में या अपनी रुचि में (यह उनके दिये गये उद्धरणों पर ही आधृत है) शिव को या शक्ति के सौन्दर्य-प्रवाह को ही सर्वाधिक महत्त्व देते हैं। रसवाद तो उनके दर्शन की उपपत्ति है।

आचार्य नगेन्द्र ने 'रस-सिद्धान्त' नामक महापोथी लिखकर हमारे जैसे अनपढों को पढने के लिये प्रेरित किया, हम इसके लिये उनके आभारी हैं। यह जरूर है कि इस पोथी में दार्शनिक पीठिका को समझने का ठीक यत्न नहीं किया गया और न पूर्ववर्ती प्रयत्नों से लाभ ही उठाया गया है। कुछ नयी मौलिक स्थापनाएँ की गयी हैं, उनसे उनका ग्रन्थ दुर्बोध हो गया है। उनकी पोथी का उद्देश्य तो हमारी समझ आया, पर उनकी पोथी नहीं, क्योंकि जहाँ तक उनमें उदाहरणों का प्रश्न है, वे सब तो कुछ-न-कुछ समझे हुए हैं, पर उनकी व्याख्या के कुछ सूत्र विन्कुल ही पल्ले नहीं पडते। उदाहरण के लिये "रस-सिद्धान्त मानववाद के दृढ़ आधार पर प्रतिष्ठित है। यह मानव को उसकी देह

और आत्मा, शक्ति और नीमा तथा रसन्त रागद्वेष के साथ इसका स्वीकार करता है, उसलिये मानव के अतीत, वर्तमान तथा भविष्य के साथ इसका अभिन्न सम्बन्ध है।” हमें नहीं पता कि किंगी रसगारत्री ने ‘मानव’ नामक चिड़िया का नाम रस के प्रसंग में लिया है। ब्रह्म, चैतन्य, आत्मा, स्वसंवेदन आदि शब्द आये हैं और ‘मानव’ जाति आयी भी है तो सहृदय, कवि या विशिष्ट आलम्बन के रूप में। मानवीय दुर्बलता के स्वीकार-अस्वीकार या उसके भूत-भविष्य की चिन्ता का प्रश्न ही नहीं उठता रस के विचार में। रस विज्ञान-घन अनुभूति के घरातल पर न वेद्य है। वह ‘सत्त्वोद्रेक’ से भी ऊपर है (अगर अभिनव गुप्तपाठ को प्रमाण माना जाय)। वहाँ रस की मानवीयता का प्रश्न ही कहाँ है? दूसरी उलट बाँसी (या सन्ध्याभाषा) मुझे करुण रस की व्याख्या में पढ़ने को मिली, “उत्तर रामचरित में राम की उदात्त कर्तव्य-भावना उनके व्यक्तिगत दुःख को विधेय गरिमा से मण्डित कर देती है। इस प्रकार के प्रसंग जीवन के गम्भीर पक्ष को सामने रखते हैं। इनसे सहृदय गहनतर जीवन-तथ्यों के साक्षात्कार का अवसर प्राप्त करते हैं और सत्य का साक्षात्कार निश्चय ही एक उपलब्धि है, जिससे आत्मा का उत्कर्ष होता है। इस प्रकार करुण प्रसंगों से जीवनरस की सिद्धि होती है, इसी तरह का एक और व्याख्यान पढ़ने को मिला—‘यह सिद्ध करने के लिये विधेय तर्क की आवश्यकता नहीं कि रसवाद का आदर्शवाद के साथ पूर्ण सौहार्द है। मूल रूप में दोनों का ही आधार आत्मवाद है (माध्यमिक और विज्ञानवादी भी आत्मवादी हैं न।)’ तथा उसी साँस में यह भी—‘आखिर यथार्थवादी कला में भी तो अपना आकर्षण रहता है। वह भी तो सहृदय के चित्र का अनुरजन करती है। इस आकर्षण का रहस्य क्या है? अमिथ्र जीवन-रस ही न।”

हमें ऐसा लगा कि जीवन-रस की बात करना और मानववाद की दुहाई देना रस-सिद्धान्त की पराजय है। भारतीय जीवन-दृष्टि से अलग रस को रखकर देखना ही बहुत बड़ी भूल है। वाणी के महत्त्व, देववाद, अमृतत्व, सूक्ष्म से स्थूल की ओर भुकाव, बाह्यजगत् का अन्तर्गत के साथ तादात्म्य, इस तादात्म्य को जोड़नेवाली प्रतिभा का उन्मेप, अतीन्द्रिय मन से परे

बुद्धि में सत्य को स्थापित करने का चरम लक्ष्य, काव्य के अनुभव और काव्य के शब्दार्थ का वैशिष्ट्य जैसी मान्यताओं के धरातल पर ही रसवाद अधिष्ठित है। इन मान्यताओं को स्वीकार न करने पर काव्य के मानदण्ड बदल जाते हैं। गोस्वामी तुलसीदास ने मानस के रूपक में नव रसों को 'जलचर नाना' ही कहा है, जल तो 'रघुपति की महिमा' है, जिसमें चौपाई 'पुरइन' की तरह पसरती हुई, ज्ञान और विराग हसों के जोड़े की तरह विहर रहे हैं। उन्होंने स्पष्ट कहा है 'इहाँ न विषय कथा-रस नाना'। वे 'आखर अरथ मजु मनमोदक' को राम के प्रेम में 'पागने' में ही कविकर्म की सार्थकता पाते हैं। इसका कारण है, तुलसीदास देववाद और अमृतत्व की कल्पना से ऊपर उठे, उन्होंने दूसरों के दुःख से द्रवित होनेवाले सन्त की अवतारणा की और परब्रह्म को ऐसे सन्त का वशीभूत बनाया, उन्होंने विगिष्ट भाषा के स्थान पर 'प्राम्य गिरा' को, 'भदेस भनिति' को और सामान्य अनुभव को मर्यादा दी। रस-सिद्धान्त इन मान्यताओं के आगे अपने-आप अपर्याप्त हो गया। उसका स्थान गौण हो गया। कोई चाहे तो उसे तुलसीदास के मानस में पा ले, और मीनप्रेमी हो तो अपनी आलोचना की कढ़ाई में तल भी ले, हाँ, यह याद रखे कि वह ग्राह भी हो सकता है।

पर यह खोज तुलसी के मूल्यों की खोज नहीं होगी। उसी तरह बीसवीं सदी का कवि निर्वैयक्तीकरण या तादात्म्य या अमरत्व के प्रतिमान न स्वीकार करके दूसरे प्रतिमान स्वीकार करता है, तो उसके काव्य का मूल्यांकन रस-सिद्धान्त से करना न्याय न होगा। दूसरी बात यह भी है कि केवल रस-दृष्टि में ईसा को १०वीं, ११वीं सदी में भी संस्कृत काव्य का मूल्यांकन नहीं हुआ, ध्वनि, गुण, वर्ण्यविषय और शब्दार्थ-योजना की दृष्टि से ही विस्तार में विवेचन हुआ है। रस-दृष्टि तब भी एकमात्र दृष्टि नहीं थी, कुछ विशेष प्रकार के काव्य को समझने की कई दृष्टियों में से एक ऐसी दृष्टि थी, जो उस काव्य को दूसरे काव्य की अपेक्षा अधिक चमका कर दिखला देती थी।

यह समझना कि रस-दृष्टि ही पारमार्थिक भारतीय दृष्टि है या यह कि यदि काव्य को वस्तुजगत् के धरातल पर लाकर भी स्थापित किया जा सकता है,

तो रस को भी वहाँ प्रतिष्ठित किया जा सकता है, वस्तुतः भारतीय चिन्तन और कविकर्म के स्वातन्त्र्य के महत्त्व को कम करना है। इसके स्वरूप के सम्बन्ध में इतना वैमत्य तथा रस-निष्पत्ति को अनेक प्रकार से समझाने की निरन्तर कोशिश क्या इस बात के पर्याप्त प्रमाण नहीं हैं कि रस का मानदण्ड व्यावहारिक स्तर पर कभी स्पष्ट नहीं हुआ। रस के उदाहरण भी इसीलिए एक-से-एक विचित्र मिलते हैं, मम्मट ने भयानक का उदाहरण दिया है—

ग्रीवाभंगाभिरामं मुहुरनुपतति स्यन्दने बद्धदृष्टिः  
पश्चार्धेन प्रविष्ट शरपतनभयाद्भूयसा पूर्वकायम् ।  
दर्भैरर्घविलीढैः श्रमविवृतमुखभ्र शिभिः कीर्णवर्त्मा  
पद्भ्योदग्रप्लुतत्वाद्वियति बहुतर स्तोकमुर्व्या प्रयाति ॥

मृग बाण के भय से भागा जा रहा है, पर पीछे की ओर देखते रहने के लिये गर्दन मुड़ी हुई है, शरीर का पिछला हिस्सा लगता है आगे के हिस्से में समा गया है, हाँफते-हाँफते अघखाये घास के टुकड़े बिखरे जा रहे हैं। अब यह वर्णन केवल 'भय' का नाम होने से चाहे 'भय' का संचार करे या 'भय' स्थायी-भाव को रस तक पहुँचाये, नहीं तो इससे केवल कुतूहल को उकसाव मिलता है। हाँ, यदि मृग के भय से तादात्म्य स्थापित करना होता, तो अन्तिम पक्ति 'पश्य', देखो, देखो वह भागा जा रहा है, न होती। इसे भयानक रस का उदाहरण देने न देने से काव्यत्व का तो कुछ बनता-बिगड़ता नहीं, पर मूल्यांकन पर प्रभाव जरूर पड़ता है। गलत मूल्यांकन से गलत संस्कार बनते हैं और गलत संस्कारों से काव्य का मूल प्रयोजन ही नष्ट हो जाता है।

आचार्य नगेन्द्र ने जहाँ रस-सिद्धान्त की शक्ति और सामर्थ्य की परीक्षा की है, वहाँ यही भूल गये हैं कि रस-सिद्धान्त की सीमा भी है। रस पर आक्षेप अल्पबोध पर भी आश्रित हो सकते हैं, पर बोध भी तो कारण हो सकता है। बोध की समाप्ति तो अभी हुई नहीं है और नगेन्द्र जी तो हम लोगों की तरह निराशावादी भी नहीं, अतः वे रसको असीम रखने के बजाय सत्य की उपलब्धि को ही (जिसकी दुहाई उन्हें देनी पड़ती है) तथा मानव सवेदना को ही क्यों नहीं असीम बने रहने देते हैं। रस आनन्दरूप हो या सुख-दुख-

रूप हो या परिमार्जित दु खरूप हो, काव्य-अनुभव का एकमात्र पर्याय क्यो वना रहे ? काव्य क्यो जकडा रहे, ऐसी रूढि मे जो जीवन-दृष्टि पर ही पर्दा डाल देना चाहती है और हमारी रचना की सम्भावना को ही इस आतक से समाप्त कर देना चाहती है कि 'वास्तव मे नयी कविता का कल्याण इसी मे है कि वह इन रसमय बन्धनो को स्वीकार कर ले (ठीक कहना यह होगा कि 'बन्धनमय रस को') और इसमे उसे इतिहास से शिक्षा ग्रहण करनी चाहिए । चालीस वर्ष पूर्व छायावाद ने भी रस का विरोध किया था, पर आज रस ही उसका प्राण सर्वस्व है (प्रश्न है कि प्राण कितना है), उसके प्राय. दो दशक बाद प्रगतिवाद ने उस पर प्रहार किया था, किन्तु आज उसका जितना भी अश अवशिष्ट है (सूचना के लिये धन्यवाद) वह रस के आधार पर ही जीवित है ।'

आज तक ऐसी चेतावनी किसी लक्षण ग्रन्थ के रचयिता ने नही दी थी । हाँ, रचनाकार ने दी थी 'उत्पत्स्यतेस्ति मम कोपि समानधर्मा' । पहली बार यह चेतावनी ऐसे कोने से आयी, जिसको कवि निरीह समझते थे । आलोचना रचना पर हावी होती है तो नैपथीय चरित की सृष्टि होने लगती है, कुमार सम्भव उपेक्षित होने लगता है । रस-सिद्धान्त कोई पारमथिक सिद्धान्त नही है, यह दृष्टि-सापेक्ष है । काव्य उस दृष्टि से बँधा नही रह सकता ।

---

## साहित्य में बाह्य प्रभाव

साहित्य संस्कृति की सबसे आन्तरिक और सारभूत अभिव्यजना है। इसलिये किसी भी समर्थ साहित्य में जब कोई विदेशी प्रभाव आता है तो वह संस्कृति में आत्मसात् होकर ही आता है। प्रायः बाहरी प्रभाव सतह को छू कर रह जाता है। वह सांस्कृतिक मूल्य-सघटना के भीतर कहीं बैठ नहीं पाता और बहुत अल्प काल में ही अपने आप या उसी प्रकार के किसी दूसरे क्षणिक प्रभाव के आवेश में उड़ जाता है। पर, चूंकि ऐसे सतही प्रभाव बहुत आसानी से दिखने लगते हैं, वे ही अधिकतर बाह्य प्रभाव के रूप में विवेचना के विषय बन जाते हैं। वस्तुतः ऐसे बाह्य प्रभावों को नकली या क्षणिक बाह्यप्रभाव मानना चाहिए। ऐसे प्रभाव फैशन के एक दौर की तरह आते हैं और चले जाते हैं, ऊपर से देखने में बड़े व्यापक लगते हैं, पर वे काल के गहरे आग्राम में स्थापित करने पर नगण्य हो जाते हैं। उदाहरण के लिये आधुनिक हिन्दी साहित्य में उपेक्षित के उद्धार का एक दौर आया। प्राचीन साहित्य की उपेक्षित नायिकाओं को अतिरजित सहानुभूति दी जाने लगी, साहित्य में उपेक्षित पौधों और फूल पत्तियों को बिना किसी तरतीब के सजाने का फैशन चला, किसान और मजदूर के श्रम पर आक्रोश का अतिरेक उडैला जाने लगा। यह सब हुआ, दो प्रकार के ऐसे विदेशी प्रभावों के एक साथ पडने पर, जो स्वयं समकालिक नहीं थे, एक तो उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ के रोमांटिक आन्दोलन का प्रभाव था और दूसरा बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ के साम्यवादी आन्दोलन का प्रभाव। जब तक ये दोनों प्रभाव हमारी अपनी मूल्यस्तरो की रचना में समावेश न पा सके, तब तक ये प्रभाव बिल्कुल सतही बने रहे। इनसे



छूँछी सहानुभूति तो जगी, पर किसी मूल्य की प्रतिष्ठा नहीं हुई, यही कारण है कि इस प्रकार के साहित्य की रचना उसके प्रणेताओं के ही जीवन-काल में उन्हीं के द्वारा विसर्जित कर दी गयी। द्वितीय विष्वयुद्ध के बाद योरप में विशेषतः युद्ध की तीव्रता झेलने वाले फ्रांस, इटली और जर्मनी जैसे देशों में मानवीय विवशना का एक तीखा अनुभव जगा और उसके कारण अस्तित्व की सार्थकता के लिये नये आयाम ढूँढे जाने लगे, उसका प्रभाव स्वाधीनतोत्तर युग के भारतीय बुद्धिजीवियों पर एक खामखाह की परेशानी और एक नकली उलझन के रूप में पडा। पश्चिमी जीवन के जटिल सघर्ष और पश्चिमी सभ्यता के नये-नये, विषम से विषमतर मोहभग के आघात से गुजरे बिना सकट के नारे लगने लगे। परिणाम यह हुआ कि छायावादी अन्तर्वेदना से भी यह पीडा अधिक रगीन हो गयी। पर जिन लोगों ने पश्चिम के अनुभव या उसकी उपलब्धि को अपने निजी विश्व-बोध में अन्तर्भूत करके फिर से जिया या पाया, वे सहानुभूति या सकट की सार्थक गहराई को पहचान सके। विवेचनात्मक स्तर पर यह विवेक अपनी सस्कृति को ठीक-ठीक पहचानने से आता है और रचनात्मक स्तर पर स्वत्व की जागरूकता, ईमानदारी और स्वधर्म की निष्ठा से आता है।

यही प्रश्न उठ खडा होता है सस्कृतियों के सघात में मूल्य-बोध के परिवर्तन का। सस्कृतियों का सघात दो प्रकार का होता है, दो बराबर बलवाली सस्कृतियों का सघात और एक सबल और दूसरी निर्बल सस्कृति का सघात। बराबर बलवाली सस्कृतियाँ जब एक दूसरे से टकराती हैं, तब प्रायः दोनों के वैगिष्ठ्य आत्मरक्षा के प्रयत्न में और अधिक उभरते हैं। अंग्रेजी दासता के बावजूद उन्नीसवीं शती के उत्तरार्द्ध में भारतीय पुनर्जागरण का इतिहास इस बात का जीवित प्रमाण है। सबल और सस्कृति जब निर्बल सस्कृति से टकराती है तो दो ही प्रक्रियाएँ संभव हैं, या तो निर्बल सस्कृति पूर्णतया विलीन हो जाती है या वह अपने टिकाऊ मूल्यों को सबल सस्कृति के मूल्यों के अधीन करके एक नया मूल्यस्तर बना ले। दोनों ही दशाओं में काल का महत्त्व है, क्योंकि बिना लम्बी प्रक्रिया से गुजरे मूल्य-स्तर का निश्चित रूप नहीं बन पाता, प्रक्रिया के दौरान एक ऐसी अनिर्णीत स्थिति बनी रहती है, जिसमें

कौन सा मूल्य अधिक महत्त्व रखता है कौन कम, यह कहा नहीं जा सकता । यह भी स्मरण रखना चाहिए कि सबलता और निर्बलता राजनैतिक या सैनिक शक्ति के आधार पर निर्धारित नहीं की जा सकती, आर्थिक और सांस्कृतिक शक्ति को तो सबलता या निर्बलता के निर्धारण मे आधार मानना ही पड़ता है, प्रतिरोध की मात्रा को भी एक मुख्य निर्धारक स्वीकार करना पड़ता है, यही कारण है कि बहुत सी विजेता सस्कृतियाँ कालान्तर मे विजित सस्कृतियों द्वारा विजित हो गयी है । इस सन्दर्भ मे जब हम भारतीय साहित्य पर पड़े विदेशी प्रभावो की समीक्षा करते हैं, तब हम पाते है कि स्वाधीनता के पूर्व हम मे प्रतिरोधक शक्ति अधिक होने के कारण भारतीयता की प्रतिमा स्थापित करने का उत्साह अधिक था, पर स्वाधीनता के बाद इस प्रतिरोधक शक्ति के कम हो जाने के कारण और आर्थिक तथा वैज्ञानिक (विशेष करके प्रायोगिक) दृष्टि से सम्पन्न संस्कृतियों के सामने अपनी हीनता का बोध बड़ा दिखने लगा है । इस परिस्थिति मे मूल्यस्तर का नया निर्धारण अवश्यम्भावी है । यह जरूरी है कि कोई स्थिरता आये, इसके पहले तन्त्र-कौशल (टेकनिकल स्किल ) और औद्योगिक विकास की दृष्टि से सम्पन्न सस्कृतियों के अवगुण हम पहले ग्रहण करे और एक अरसे तक उनकी रचनात्मक उपलब्धि को अन्तिम उपलब्धि मानकर उसमे अपनी ओर से कुछ जोड़ न सके । परिणामतः हम अपनी शक्ति मे विश्वास भी खो बैठे, यह भी सम्भव है कि पराजय को या हीन-भावना को छिपाने के लिये हम आत्मप्रचार और स्वत्व-स्थापन के छिछले और भोड़े स्तर पर भी उतर जाये, यह भी सम्भव है कि हम स्वाधीनता के लिये नये सिरे से सघर्ष करने का निश्चय करे और समग्र विश्व के सन्दर्भ मे अपने को स्थापित करके अपनी सार्थकता का रास्ता बनाये । पर जैसा कि पहले संकेत किया जा चुका है, यह लम्बी प्रक्रिया है । सम्प्रति हम इतना ही कह सकते हैं कि हम बाहरी प्रभाव की एक ऐसी ही स्पष्ट और अँधेरी प्रक्रिया से गुजर रहे हैं ।

हम समझते है कि बाह्य प्रभाव तभी साहित्य में अन्त सात् होता है जब कि वह प्रतिक्रिया या अनुक्रिया से मुक्त होकर निरपेक्ष और सहज क्रिया का

अंग बन जाता है और यह सम्भव भी तभी होता है, जब बाहर का न तो भय ही न भीतर से कोई उद्वेग। अमरीकी साहित्य में भीतर में उद्वेगजन्य परिस्थितियों के कारण आदिम, प्राच्य और अपरिचित रास्तों पर चल पड़ने की आतुरता दिखायी पड़ रही है। भारतीय साहित्य में भी एक बहुत बड़ा हिस्सा ऐसा है, जहाँ बाहरी प्रभाव का भय घेरे हुए है, इस भय के कारण वह हिस्सा खिड़कियों को बन्द करके कमरों में भीतर घुसा हुआ है, ज़रा सा भी किसी कोने से कोई हवा अगर आ गयी या कोई किरण कहीं दिख गयी तो आतंक छा जाता है, जाने क्या हो जाये, उस हिस्से में अपने से ही आकलित करना दुःस्वप्न सा लगता है, क्योंकि हर कोठरी दूसरी कोठरी से अपने को विलग देखती है और हर कोठरी अपने आप को भारतीयता की एकमात्र सुरक्षित निधि मानती है। इसका परिणाम यह हुआ है कि अपनी मूरत भी अजनबी दिखने लगी है। इन दो प्रकार की स्थितियों से विलग है, प्रभावग्रहण की एक मुक्त और स्वस्थ स्थिति जहाँ रचनाकर निर्भय और निरद्विष्ट है, वह हर प्रभाव को ग्रहण करता है पर उसमें वहता नहीं, साथ ही प्रभावों के आसरे वह जीता नहीं, वह इसमें विश्वास करता है कि—

जो हमें सरसाता है,  
वह छिपा हुआ पानी है,  
हमारी इस जानी-पहचानी,  
माटी के नीचे का।  
रीतता नहीं,  
वीतता नहीं।

ऐसे व्यक्ति की रचना में प्रभाव का अन्तर्भाव हो जाता है। और इस अन्तर्भूत प्रभाव का विश्लेषण ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक और शुद्ध वैज्ञानिक घटकों या कारणों के आवार पर गहराई में गये बिना नहीं किया जा सकता है। बाहरी अभिव्यक्ति कभी-कभी भ्रम ज़रूर पैदा करती है, ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार कि गान्धार-कला में वेग-विन्यास ग्रीक प्रभाव को बड़ा-चड़ा कर दिखाने लगता है। पर जब हम उस वेग-विन्यास के भीतरी छन्द पर ध्यान

देते हैं या उस कला की नैरन्तर्य-दृष्टि पर ध्यान देते हैं तो यह स्पष्ट हो जाता है कि गान्धार कला शुद्ध रूप से भारतीय कला है। अभिव्यक्ति मे विशेष रूप से शब्द-चयन मे नये आघात-प्रतिघातो के कारण नये शब्द भी आते हैं, विदेशी भाषाओ के नये शब्द आते हैं और अपनी भाषा मे भी दूसरी भाषा के वजन पर नये शब्द बनते हैं, पुराने शब्द नये अर्थ मे स्थापित किये जाते हैं और यह परिवर्तन सलक्ष्य और असलक्ष्य दोनो प्रकार से होता रहता है। जब तक कि ये परिवर्तन सहज प्रवाह के रूप मे होते रहते हैं और जब तक भाषा की प्रतिष्ठा और भाषा की स्वतन्त्र मत्ता इनसे अप्रभावित रहती है, तब तक इन्हे बाहर से आरोपित नहीं कहा जा सकता। साहित्य और भाषा मे सामान्य अर्थ और शब्द का सम्बन्ध नहीं है इसीलिये साहित्य की भाषा सद्ग होते हुए भी विशिष्ट होती है, उसमे केवल सकेतित या प्रचलित अर्थ ही नहीं होता, असकेतित और भविष्यत् अर्थ भी निहित रहता है। साहित्य की भाषा इसीलिये कुछ अधिक समृद्ध होती है। उसमे बाहरी प्रभाव यदि स्वस्थ रूप से आते हैं तो सम्भावना का विस्तार करने के लिये ही। पर जब नये अर्थ का आग्रह प्रेषणीयता के मूत्र को ही तोड़ देता है, तब बाहरी प्रभाव आतङ्क के रूप मे उपस्थित हो जाता है। आधुनिक हिन्दी साहित्य मे आलोचना के क्षेत्र मे इस प्रकार का आतङ्क बहुत व्याप्त है। कुशल है कि रचनात्मक साहित्य मे यह आतङ्क के रूप मे न रह कर स्वाँग के रूप मे ही अधिकतर सीमित है। भाषा से कुछ गहरी है, शैली क्योकि भाषा समुदाय की होती है, शैली व्यक्ति की। शैली कोई भी विदेशी नहीं होती, जब तक कि उस शैली को अपनाने वाला व्यक्ति उस शैली के साथ समरस बना रहता है। यदि व्यक्ति शैली को अपनाता है और उसका व्यक्तित्व उसे नहीं स्वीकार करता तो वह शैली कितनी भी देशी क्यो न हो, आरोपित और बाह्य होगी। पश्चिमी शिक्षा के मस्कार के कारण हमारे व्यक्तित्व मे अलग-अलग प्रक्षेप पडे हैं, और उन्ही के अनुकूल हमारी शैलियाँ भी बनी हैं, यदि वे हमसे सामजस्य रखती हैं तो हम विदेशी चाहे हो, हमारी शैली विदेशी नहीं कही जा सकती।

बाह्य प्रभाव का निर्धारण करते समय अन्त मे बात रह जाती है आन्तरिक

प्रभाव की इयत्ता के निर्धारण की। आन्तरिक प्रभाव का आकलन जब तक उसके व्यापक परिवेग में नहीं किया जाता, तब तक यह खतरा रहता है कि हम बाहरी सस्कृति के सम्पर्क में आने के कारण यदि अपने किसी विन्मृत तथा अविन्मृत मूल्यबोध को फिर से जगाने लगते हैं तो उसे बाह्य-प्रभाव के रूप में कुछ लोग देखने लगते हैं। उदाहरण के लिये बौद्धिकता के लिये जो अभिनिवेग आधुनिक साहित्य में दिख रहा है, उसका मुख्य स्रोत प्राचीन भारतीय बुद्धिवाद है, ऐसा बुद्धिवाद जो बुद्धि को मानसिक व्यापार से परे मानता है, पर कुछ मूडाग्रही लोग इसे बाहरी प्रभाव कहकर उपेक्षित कर देते हैं। आन्तरिक शक्ति की समग्रता का बोध तभी सम्भव है, जब किसी संकीर्ण ऐतिहासिक या जातीय ढायित्व से अपने को मुक्त करके अपना आकलन किया जाय। बिना यह किये बाह्य प्रभाव की बात करना बेमानी हो जाता है।



## रचना और उसका परिवेश : आधुनिक सन्दर्भ

रचना और रचनाकार के परिवेश में एक मौलिक अन्तर है, वह यह कि रचनाकार का बहुत सारा परिवेश रचना की दृष्टि से निरर्थक है, जब कि रचना का आन्तरिक या बाहरी परिवेश रचनाकार को भी घेरे हुए है। रचनाकार जिस संसार और जिन अनुभवों के बीच से गुजरता है, वे रचना के लिये उसी अंग तक परोक्ष रूप से सार्थक हैं, जिस अंग तक वे- रचना-प्रक्रिया की विषय-वस्तु, रचनाकार की गहरी सम्पृक्ति, चिन्ता, मकल्पना और रचनात्मक मन्थना से सम्बद्ध हैं। इसलिये रचनाकार का हर एक परिवेश या हर एक परिवेश की हर एक प्रतिक्रिया, लाचारी या समृद्धि रचना को उपकृत नहीं करती, उपकृत सिर्फ वह अंग करती है, जो रचनाकार को उस परिवेश से मुक्त कराने के लिये यत्नशील है, तीव्र साधक या तीव्र बाधक है और जो रचनाकार को रचना के माध्यम से जन्म लेने के लिये विवश करता है।

जहाँ तक रचना के परिवेश का सवाल है, यह मानकर चलना चाहिए कि साहित्य की रचना जिस माध्यम से होती है, वह माध्यम अर्थात् भाषा पूर्व निश्चित मकेतों पर आश्रित है, नये सकेत भी निश्चित सकेतों के सरणि पर ही निर्धारित होते हैं, इससे दूर खिचकर अप्रेषणीय हो जाते हैं। रचनाकार इस जड और स्थिर माध्यम से, इस गृहीत-आकार उपादान से अवोधपूर्ण अर्थ की खोज करके विषम सकट से ग्रस्त है। वह इसको छोड़ नहीं सकता, पर इसकी नाकारिण्य से भी त्राण नहीं पा सकता, उस दशा में वह जितना ही इस अपर्याप्तता का तीव्रतर अनुभव करता है, जितना ही खीझ-खीझकर बार-बार घड़े-सकोरे भिगोता है, कड़ी पड़ी मिट्टी को रूँदता है, नये आकार गढ़ता है,

उनका ही वह भाषा की सामयिकता से ऊपर उठता है और युगवद्ध भाषा से युगातीत भाषा की प्रवृद्धता उसमें जाग्रत होती है, वह भाषा में आगे आने वाले परिवर्तनों के मकेत, नये बनने वाले संकेतों के संकेत पा जाता है और यह पूरी प्रक्रिया एक ओर उसे समसामयिकता में वोरती है, दूसरी ओर सामयिकता से, रूढ़ि से तारती भी है। इस दृष्टि से भाषा का प्रत्येक स्तर जो कहीं-न-कहीं जिया जा रहा है या वह स्तर जो पुराना होने पर भी जिये जाने की योग्यता, नये दायित्वों को मँभालने की योग्यता, नव-अधिगत समग्रता को समेटने की योग्यता रखता है, अन्वेषण का, प्रयोग का, स्वीकार का, प्रत्याख्यान का, विस्तार का, मकोच का विषय बन जाता है। रचना वही समृद्ध होती है, जो जीवनगर्भ भाषा के द्वारा सम्प्रेषित होती है। यह जरूर है कि भाषा भी रचना की अंग नहीं, अन्तरिकता नहीं, महज मवारी है। इसलिये भाषा के साथ म्बिलवाड जरूरत से ज्यादा होने पर तमाशा खड़ा हो जाये तो हो जाये, रचना पीछे छूट जाती है या कहीं वगल भाँकने लगती है। भाषागत परिवेश प्रमुख बल है, 'कविहि एक आखरं बल साँचा', यहीं पर वह परिवेश बड़ा ही खतरनाक है। उसकी ओर ज्यादा उन्मुख होना और भी खतरनाक; आँखे अन्धी हो जाती हैं, उनकी ओर से विमुख होना भी खतरनाक, क्योंकि तब कान बहरे हो जाते हैं और तबप्रेषण एक-पक्षीय होने के कारण बड़ा ही ज़िद्दी, जटिल और उवाऊ हो जाता है। यह परिवेश वही भूल सकता है, जो इसमें छेद कर सके या जो इसके लचीले अश को, मवेदनशील अवयव को छूकर इसे गुदगुदा सके, इसको उन्मुक्त कर सके, इसको सहज कर सके। आज के साहित्य के मन्दर्भ में इस परिवेश के खतरे और भयावह हैं। अग्ने-जिप्त, अतिरिक्त आचलिकता, अतिरिक्त शहरीपन, अतिरिक्त सादगी, अतिरिक्त सर्वग्राह्यता का आग्रह, अनिरिक्त अटपटापन और अतिरिक्त बोझीलापन— इनमें उबर पाना आधुनिकता की अभिव्यक्ति के लिये एक घोर संकट है, और आधुनिकता के लिये एक बड़ी चुनौती भी।

रचना का हमारा महत्त्वपूर्ण बाहरी परिवेश है रचना, जो अब तक हो चुकी है, और जो अचेत या अवचेत या सचेत किसी-न-किसी रूप में रचना-

कार के मन में छापी हुई है, यह रचनात्मक परिवेश काव्य-रचना में कुछ और विशिष्ट महत्त्व रखता है। वहाँ भीतर से श्रव्यता की खोज छन्द की समझ लयों की डगर पर ही होती है। दूसरे प्रकार की साहित्य-रचना में कथ्य का, कथ्य-भंगिमा का, और सयोजनतन्त्र का ही महत्त्व है। आधुनिकता के सन्दर्भ में रचनात्मक बाहरी परिवेश का महत्त्व दो कारणों से है, एक तो अधिकांश रचनाकार जिस शिक्षा-प्रणाली से निकले हैं या निकल रहे हैं, वे द्विधा-रूप में समस्त मानवीय उपलब्धियों को देखने के अभ्यस्त हैं—पश्चिमी-दर्शन, भारतीय-दर्शन; पश्चिमी-साहित्य-शास्त्र, भारतीय-साहित्य-शास्त्र; पश्चिमी-अर्थनीति, भारतीय-अर्थनीति, पश्चिमी-नीति-शास्त्र, भारतीय-नीति-शास्त्र। अब इस विभाजन को एक सीधी रेखा काटने लगी है, वह है विज्ञान, विज्ञान अबटनीय है। इसका परिणाम यह हुआ है कि जो मानवीय-उपलब्धि की एकता को ग्रहण नहीं कर सकता, वह एक-एक तरफ झुक जाता है, जो ग्रहण कर पाता है, वह इतर हो जाता है, वह भारतीय नहीं रहता, पश्चिमी नहीं रहता। इस प्रकार इस परिवेश का महत्त्व इसमें सन्निहित 'जोखिम' के ही कारण है। दूसरा कारण है, छापाखाना। इसके कारण साक्षात्-प्रेषण का अनुपात परोक्ष-प्रेषण के अनुपात से आज कहीं कम हो गया है इसलिये स्वभावतः एक अधूरा ग्रहण हो रहा है, पर हजारों तरफ से एक साथ कई प्रकार के ग्रहण हो रहे हैं। पहले विवेक की शिक्षा होती थी, विवेक अपने-आप आसानी से सकल्पमात्र से हो भी जाता था। अब विवेक कठिन हो गया है। सिद्ध-रचना के सम्बन्ध में इसलिये कि उसकी विवेचनाएँ इतने प्रकार की अब उपलब्ध हैं कि उजलतबाज़ रचनाकार को भटकने की काफी गुजाइश है और सामयिक साहित्य के सम्बन्ध में, इसलिये कि वहाँ विवेचना नहीं है, है प्रस्थापना या ठीक कहे उत्थापना। विवेक के अभाव में मस्कार ग्रहण करने का मङ्गल्य खण्डित हो जाता है, वह न तो जुड़ पाता है उन रचनाओं से, जिनसे प्रभाव ग्रहण करता है, और न जोड़ पाता है अपनी रचना को उन रचनाओं की सम्भावना से। नकारने की निर्ममता ही विवेक की प्रथम शर्त है, पर बहुत से लोग नकारने के जोग में दूध पीना ही भूल जाते हैं। ऐसा एकहरा विवेक भी



बहुत अच्छा नहीं ।

रचना का तीसरा परिवेग है—और यह आजकी हिचकिचाती आधुनिकताके सन्दर्भ में महत्त्वपूर्ण है—उसका समकालीन ग्रहण, साधारण और विगिष्ट पाठक-द्वारा । यह परिवेग रचना को सीधे समृद्ध या दरिद्र उतना नहीं करता जितना कि रचना को उत्साहित, अनुत्साहित या हतोत्साहित करता रहता है और इस प्रकार अप्रत्यक्ष रूप में रचना की आगे की सम्भावना को प्रभावित करता है । आज इस परिवेग को इसलिये भी विशेष रूप से सार्थकता मिल गयी है कि यह परिवेग अधिकतर एक अन्धी दीवार के रूप में सामने खड़ा है और रचनाकार विवश है स्वयंग्रहीता बनने के लिये, यह उसकी एक दयनीय स्थिति है, इस स्थिति के कारण रचना का आन्तरिक स्वर ग्रन्थिल हो रहा है । इस स्थिति का इलाज छोटे पाठक, छोटी गोष्ठियाँ, छोटी जगहों की छोटी पर्यत्सुकताएँ तो अपनी जगह पर हैं ही, इसका सही इलाज प्रबुद्ध प्रकाशक, सम्पादक और आलोचक के पास है ।

अन्त में बात आती है रचना के आन्तरिक परिवेग की, विशेषतः आधुनिक साहित्य के परिवेग की । यह तो अब तक अत्यन्त असन्दिग्ध रूप में स्वीकार किया जा चुका है कि आधुनिकता आधुनिकीकरण नहीं है, वह इतिहास बोध यान्त्रिक जीवन की तेज़ी, तनाव का बोझ, मूल्यों का विघटन, मूल्यों का अन्वेषण, समकालीन समाज में सम्पृक्तता, व्यक्तित्व का निर्वैयक्तिक अभिमान, यथार्थ से सलग्नता-जैसी चीजें नहीं, वह वस्तुतः मूल्यरूप होने की, मानवता-वादी होने की, यथार्थ में नहीं, उसकी यातना से मुक्त होने की और विज्ञान-वादी होने के प्रमाणरूप में निर्विशेष अनुभव को भी अपनी तीव्र वैयक्तिकता से ग्रथ देने की संस्कारिता है । यह संस्कारिता प्रक्रिया है, निष्पन्नता नहीं, निष्पन्नता से अतृप्ति है और आज का मधुपर्कमय जीवन या उस जीवन का दुर्वह बोझ रचना के आन्तरिक या दुर्निवार परिवेग में नियत रूप में सम्बद्ध नहीं, नियत रूप में सम्बद्ध है, इस जीवन को ग्रथ से प्रमाणित करने की सक्रिया इच्छा में (ग्रथ का प्रयोग 'वैल्यू' के ग्रथ में किया जा रहा है), यह ग्रथ विनिमय नहीं है, मापेक्ष नहीं, यह ग्रथ निरपेक्ष है, यह ध्रुव नहीं, मचरणाशील है, कूटस्थ नहीं

सन्तानवाही है। दूसरी बातें इस सिसृक्षा के फल या उपफल रूप में हो सकती हैं, निमित्त हो सकती हैं, उपादान कारण नहीं हो सकती। जो लोग समकालीन मूल्यगत संकट, ह्रास, वैषम्य या विश्ववन्धुता की अनिवार्यता की आड लेकर अपनी रचना को विलग करने का आग्रह करते हैं, वे वास्तविक अर्थ में सर्जक नहीं हैं, वे बस नकलनवीस हैं या हृद से हृद रिपोर्टर हैं। वे दूसरो का सकट अपने ऊपर ओढ़ते हैं, अपनी पुकार नहीं मुनते। कितना भी व्यापक या सनातन मूल्य कोई क्यों न हो उसकी मूल्यवेत्ता उसके 'अँजुरी-भर पिये जाने' तक ही वास्तविक है।

इसलिये एक ओर जहाँ आज के रचनाकार के बाहर और भीतर का जगत् इतना प्रसरणशील है, इतना अछोर है, वही दूसरी ओर उसकी सम्पृक्तता उतनी ही केन्द्रित और नुकीली है। उसका आक्रोश इसलिये हजार चीजों के खिलाफ न होकर मनुष्य की कुछ असमर्थताओं के खिलाफ है। उसका रागात्मक सम्बन्ध विषयों से नहीं, वस्तुओं से है, (वस्तु जिस रूप में गृहीत हो रही है) दूसरे शब्दों में उसका चिन्तन दृश्य से अधिक दृष्टि में है, और इसीलिये उसकी रचना मूर्त को प्रमाणित करने के लिये स्वयं अमूर्त है। आधुनिकता का तादात्म्य इस प्रकार की प्रक्रिया से जोड़ लेने पर यह स्वतः उद्भूत हो जाता है कि प्रेरणा का स्रोत कोई भी हो (और यदि प्रेरणा का स्रोत है तो वह स्वदेशी है या विदेशी है इसका महत्त्व है कि वह आत्मीय है या अनात्मीय है, इसका ?) वह स्रोत जबतक रचनाकार के व्यक्तित्व के निर्माण में सहायक न और हो जब तक वह व्यक्तित्व रचना की यन्त्रणा से उन्मथित न हो, तबतक वह स्रोत अपने-आप में कोई मूल्य नहीं रखता।

इसी प्रकार जिन्दगी की बहुते सारी तलखी बिना कोई चोट जगाये, बिना चिन्तन पर अपने को टकित कराये उफनकर नीचे चली जाती है, उसका रचना की दृष्टि से कोई महत्त्व नहीं, महत्त्व सिर्फ उस तलखी का या उस उमग का है, जो रचना की आवश्यकता को जन्म दे, जो अभिव्यक्ति हुए बिना रह न सके क्योंकि उसकी अभिव्यक्ति रचनाकार की जिन्दगी है)।

आधुनिक साहित्य की विशिष्टता उसके परिवेश से नहीं दृष्टि से उद्भूत

है । उसमे परम्परा को बढाने या तोडने का आग्रह उतना मानी नही रखता, मानी रखता है अपनी सामान्यता की सीमा को बहुत विगल पटपर प्रतिक्षे-पित करने का सकल्प ।

— — —

## परम्परा और आज का कवि

परम्परा शब्द का व्यवहार इतने गलत अर्थों में हो चुका है कि परम्परा के सही अर्थ से आज के कवि को जोड़ने की बात ही व्यर्थ हो जाती है, जब तक कि उन गलत अर्थों का पहले प्रत्याख्यान न कर दिया जाय। परम्परा रूढ़ि नहीं है, यह बात तो बार-बार दुहरायी जाती है, पर रूढ़ि का दायरा प्रायः बहुत सकुचित मान लिया जाता है। साहित्य के सन्दर्भ में यह दायरा वस्तुतः सकुचित नहीं है। साहित्य का माध्यम भाषा स्वयं उस अंश तक रूढ़ि-सापेक्ष है, जिस अंश तक उसमें सिद्ध शब्दार्थों में सम्बन्ध से काम लेने की विवगता है। भाषा का माध्यम हमारे कलामाध्यमों से इसी माने में अधिक कठिनाई प्रस्तुत करता है। हर नया अनुभव शब्दार्थों की पकड़ में आते ही छटपटाने लगता है, पर साथ ही लाचारी यह भी है कि चाहे जो भी अनुभव हो, वह सबसे अधिक समय और वास्तविक अभिव्यक्ति भाषा में ही पाता है। 'कह्यौ विनु रह्यौ न परत, कहे राम रस न रहत'। भाषा में शब्द बदलते हैं, अर्थ भी बदलते हैं, पर उनके बीच सम्बन्ध हमेशा पूर्वसिद्धता की अपेक्षा रखते हैं, क्योंकि भाषा समुदाय से अर्जित ऐसा सस्कार है, जिसको ग्रहण करने वाले भले ही व्यक्ति हैं, पर वे व्यक्ति उसे समान रूप से ग्रहण करते हैं, वे भाषा की सम्पत्ति के वराचारी के सामीदार हैं। अर्थ-ग्रहण में अन्तर अभिधेय वस्तु-जगत् या अनुभव-जगत् के ज्ञान में कमी-वेगी होने में नहीं आता, अन्तर आता है भाषागत शब्द के प्रयोग और उसके अनुसार विभिन्न अर्थ-प्रत्ययों के विस्तार में कमी-वेगी होने से। कवि इस विस्तार को जिस मात्रा में ग्रहण करता है, उसी मात्रा में वह शब्द और अर्थ के सम्बन्ध को सिद्ध रखते हुए भी

शब्द और अर्थ में अलग-अलग प्रकार के वैगिष्य ला पाता है। दूसरे शब्दों में यह भी कहा जा सकता है कि वह निश्चिन्त से सम्भावित शब्दार्थ—प्रत्ययों का अन्वेषण भी अधिक सामर्थ्यपूर्वक कर सकता है। वह रुढ़ि का प्रत्याख्यान न करते हुए उससे आगे जाता है, पर कभी भी उसका अर्थ उसके शब्द से असंबद्ध नहीं रहता, साक्षात् सम्बद्ध न हो, यह दूसरी बात है। इसीलिये साहित्यशास्त्र ने अप्रसिद्ध लाक्षणिक अर्थों के प्रस्तुतीकरण को लक्षणा का अतिचार माना है, इसे नेयार्थ दोष के रूप में ही स्थान दिया है। व्यंजना वृत्ति को भी अर्थान्वेषण के लिये स्वीकार करते हुए उसे ऐन्द्रिय—मानस या प्रत्यक्ष अनुभव का विषय नहीं माना, उसे शब्द-व्यापार के अन्तर्गत ही माना है और उसे भाषागत वस्तुवाद्भव्य आदि शर्तों के अधीन रखा है। अतिरिक्त शर्तों के रूप में प्रतिभा जरूर रखी गयी, यह प्रतिभा शब्दार्थ-समर्पित अनुभव की प्रखरता छोड़ कर कुछ नहीं और इसी को कवि और सहृदय की संयोजक कड़ी के रूप में स्वीकार किया गया।

इस सिद्धान्त के विस्तार में न जाकर बात यही समाप्त की जाये कि काव्य अपने माध्यम की सिद्धता और अपर्याप्तता दोनों से वैधा हुआ है। अपर्याप्तता का दोष ही आवुनिकता है, यह दोष जितना ही जाग्रत् होता है, उतना ही निश्चिन्तता के सम्पूर्ण आयाम की नये सिरे से पैमाइश होती है और पिछली सिद्धताएँ नयी सिद्धता की सम्भावनाओं को इस प्रक्रिया में 'नवं नवं जायमाना' होकर जन्म देती हैं। आज का हिन्दी कवि भक्त कवि की आराध्य-निष्ठा में सहमार्गी भले न हो सका हो, उसकी अतृप्ति का साक्षीदार जरूर है। वह निश्चिन्त का तिरस्कार नहीं करता, जैसा कि छायावादी कवियों ने जानबूझ कर किया या जैसा कि सिद्ध कवियों ने उनसे भी वहुत पहले किया था, वह सिद्ध को तिरस्कार नहीं मानता। इतना ही नहीं वह सिद्ध को उसकी सम-ग्रता में स्थापित करके उसे सहज रूप में काव्यग्राह्य बनाता है। आज के कवि ने इसीलिये अर्थों को खोल कर अत्यन्त परिचित और विल्कुल धरेलू सन्दर्भों में शब्द-अर्थ को स्थापित किया है। शब्द-अर्थ के सम्बन्धों का यह नैकट्य रोज-मर्रा की भाषा से, उसके नैकट्य से ही आया है। लोक-भाषा और उसके

साहित्य, बच्चों की भाषा और उनके साहित्य, गहरी भाषा की सिलवटों और तकनीकी भाषा की एकानिता, इन सबसे उसने अपनी भाषा-सामर्थ्य को निखारा है। उसने जोखिम भी उठाये हैं, अनगडपन के, अनावश्यक गोखी के और अपने ही कृतित्व की नन्वरता के और इस जोखिम उठाने का फल है—

कितने मही है ये गुलाब

कुछ कसे हुए और कुछ भरने-भरने को

और हल्की सी हवा में और भी जोखिम से

निखर गया है उनका रूप जो भरने को है

आज का कवि भक्त कवि की तरह ही भाषा के परिचित ग्रंथ को ही विस्तार देता है, वह अपरिचित से परिचय नहीं जोड़ता। इस माने में वह रुढ़ि का न तो मात्र निर्वाह करता है, न ही उसका प्रत्याख्यान। वह अभिव्यक्ति को परम्परा जन्म नहीं देता, परम्परा में अभिव्यक्ति को जन्म देता है और इस सीमा तक वह भाषा के सिद्ध रूप को सहज रूप में ग्रहण करके आगे बढ़ने वाला यथार्थवादी है, रुढ़िवादी या आग्रहपूर्वक नूतनतावादी दोनों में से एक भी नहीं। जैसे तमाशा और तमाशाई बनने का चाव किसी भी वसन्त की प्रक्रिया में स्वाभाविक है, रंगों के साथ बेरहमी और साजों के बेमानी मेल भी कुछ हद तक दुर्निवार है, पर वसन्त के ये खतरे कवि मोल नहीं लेगा तो कौन लेगा ?

परम्परा के बारे में दूसरा भ्रम है कि इतिहास और परम्परा एक हैं। वात्स्यायन ने एकाधिक बार यह दुहराया है कि इतिहास और परम्परा में अभिन्न सम्बन्ध रहने पर भी परम्परा इतिहास अथवा घटनाक्रम नहीं है, वह घटनाक्रम से मिलने वाला जातिगत अनुभव है—अनुभव ही नहीं बल्कि उस अनुभव का जीवित स्पन्दन जो जाति को प्रेरित करता है। १९५९ के अपने इस वक्तव्य से और आगे जाकर वे कहते हैं कि 'इतिहास से मुक्ति हमारी परम्परा की सबसे बड़ी देन है'। मैं इतिहास की चेतना का एक बहुमूल्य और उपयोगी चेतना तो मानता हूँ, पर उसे पारमार्थिक या एकमात्र मूल्यनिर्धारक चेतना के रूप में नहीं मानता, इसका कारण शायद हमारी परम्परा की वह समृद्धि

हो जो मानव नियति को किमी दायित्व या प्रतिगोध से विना बाँधे उसे केवल माँजती आयी है। ऐतिहासिक और पारम्परिक दृष्टि में मुख्य अन्तर यह है कि एक कालक्रम और देवक्रम से बँधी है, दूसरी क्रम के पौर्वापर्य को बहुत कम महत्त्व देती है, वह महत्त्व देती है आगे जाने की सम्भावना को। उदाहरण के लिये सस्कृत साहित्य में ऐतिहासिक दृष्टि से महाभारत रामायण का पूर्ववर्ती काव्य है, पर पारम्परिक दृष्टि से आदिकाव्य है। गुणवान् को स्थापित करके ही गुण की प्रति ठा है। रामायण का केन्द्र धर्मो है, महाभारत का धर्म, उसमें आगे जाने की सम्भावना है, इसीलिए वह रामायण की परम्परा का ऐसा प्रतिफल है जो व्यक्त तो तिथिक्रम में पहले हुआ पर स्वाभावतः है परिणामी स्थिति का बोधक। निराला की कविता 'सीधी राह मुझे चलने दो' या मुक्तिबोध की कविता :—

मुझे पुकारती हुई पुकार खो गयी कही  
आज भी नवीन प्रेरणा यहाँ न भर सकी  
न जी सकी परन्तु वह न डर सकी...

अपनी समसामयिक कविता से निश्चित रूप में आगे है। परम्परा में विगत कुछ नहीं, अनागत कुछ नहीं, जो कुछ है वह प्रत्यक्ष है, सत् है, वर्तमान से प्रमाणित है। परम्परा में साहस है कि कह सके—

विगत गत पुण्य का आभास  
जंगली हरी कच्ची गन्ध में बस कर  
हवा में तैर  
वनता है गहन सन्देह  
अनजानी किमी बीती हुई उस श्रेष्ठता का जो कि  
दिल में एक खटके सी लगी रहती।

परम्परा जानी नहीं, जानी जानी हुई विगत श्रेष्ठता को स्वीकार करती है। वह मृत्यु में नहीं घबरानी, इसीलिये वह बैताल वन कर बार-बार पहिली चुम्बाने के लिये कन्वे पर सवार नहीं होनी। इतिहास ठीक इसके विपरीत एक आनन्द करने वाली चेतना है। इन्ध खल्लू हों, टायनवी हो, वे इतिहास की

अपनी सीमित चेतना के ही कारण विष्व से अपनी दृष्टि मंयोजित करके मजहबी मनाग्रह से अपने को मुक्त नहीं कर पाते, अपने मुक्ति के निर्धारित रास्ते ने अपने को मुक्त नहीं पाते । पश्चिमी जीवन-दर्शन में कालवद्ध चेतना के रूप में अस्ति इसीलिये या तो आतक की छटपटाहट बन कर रह गया है या एक चक्र का अविच्छेद्य पुर्जा मात्र रह गया है । हमारा यह सौभाग्य है कि हमारी सांस्कृतिक चेतना पारम्परिक रही है । वह इतिहासातीत रही है । वह विचारों के नहीं, आचारों के अनुशासन पर बल देती रही है । इतिहास ने हमें झकझोरा है, ऐतिहासिक चेतना ने मूल्यांकन का एक और द्वार खोला है । पर उमने अनुक्रिया और प्रतिक्रिया के रूप में कुछ नये विवेचन या मान चाहे प्रस्तुत किये हों, वैदुषिक चिन्तन को भ्रम में डाला हो, कुछ नये ऊँट के पीछे दौड़ने वालों को चमत्कृत भी किया हो, पर वह आज भी हमारी सर्जना की मूल प्रेरणा नहीं है । आज का समर्थ कवि जैसा कि मैंने अन्यत्र ( 'टाइम इन माडर्न हिन्दी पोइट्री' शीर्षक लेख में ) प्रतिपादित किया है सीधी रेखा में जीवन को प्रगति को महत्त्व नहीं देता, वह कालवद्ध अस्ति की चेतना को अनुभव की चरम उपलब्धि नहीं मानता, वह अपने देश के ऐतिहासिक नामों को नाम भर मानता है, देश के आदर्शों को उनके ऊपर प्रतिष्ठापित करने पर बल देता है । वह आज भी नेत्रकेन्द्रित न होकर नयनकेन्द्रित है, वह शखबल-याकार आगेही गतिचक्रों में जीवन को आगे ले जाने में विश्वास करता है, वह इसमें जीवन का प्रामाण्य नहीं मानता, कितना आगे वह चला है, बल्कि इसमें कि चलने से कितनी दूसरों की सम्भावना जन्मी है—

फोड-फोड कर जितने को तेरी प्रतिभा

मेरे अनजाने अनपहचाने

अपने ही मनमाने

अकुर उपजाती है

बस उतना मैं खेत हूँ ।

वह ऐतिहासिक चिन्तन से प्रभावित हुए बिना नहीं रह सकता था, इसलिये प्रभावित हुआ है, पर उसका सावत्सरिक सस्कार, उसका ऋतुबोध,



उसका कालचक्र-बोध इतना दृढ़ है कि ऐतिहासिक चिन्तन से प्राप्त आगकाशों से अलग तो वह है, पर वह भयभीत नहीं है, वह ठहरे हुए काल के प्रभाव को देखता जहूर है—

यद्यपि मेरे लिये

हवा ने अपने केश उतरवा लिये हैं

फूलों ने रंगीन कपड़े पहनने छोड़ दिये हैं

निर्भर अरगनी पर पड़ी सफेद धोतियों से ढँगे हैं

और नदियाँ सिलवट पड़े मँले विस्तरों सी विछी हैं

सूरज किसी वन्द स्कूल के घटे सा लटका है

चाँद आकाश की भील में

रात भर तैरते-तैरते थक कर

मरे हुए हिरन सा उतर आया है,

चिड़ियाँ मिट्टी की हैं

गाती नहीं टूट जाती हैं

पेड़ों को झकझोरने पर भी

पत्तियाँ नहीं मिलती ।

फिर भी वह जागने का, आगे बढ़ने का, साहस का, जिन्दगी का एक गीत गाना चाहता है । हिन्दी का आधुनिक कवि जिस क्षण को महत्त्व देता है, वह खड्गीय या विच्छिन्न नहीं है, वह सनातन है, उसका क्षण-क्षण है, क्षणिक नहीं, वह ऐतिहासिक प्रक्रिया नहीं, प्रक्रिया से गुजर कर नये प्राण पाने वाला सर्जक है—

भीतर ही भीतर भरे पत्तों के साथ गलता

और जीर्ण होता रहता हूँ

नये प्राण पाता हूँ...

यह जहूर है कि भाषा का, अनुभवों का, देग का, नयी वास्तविकताओं का एक ज्वरदस्त व्यवधान है, जो हमें सतह पर सांस्कृतिक परम्परा से विलग करता रहता है, पर यह पुण्डन का सीमाहीन प्रसार ऊपर-ही-ऊपर है । हमारा

पानी डमसे विलग है । परम्परा-भाविन होने के ही कारण हम देश की वात करते समय भौगोलिक या नस्ली सीमाओं की वात नहीं करते, हम ऐसे विचार प्रवाह की वात करते हैं, जिसे कोई भी हमसे वँटा सकता है । यह अगेप उदार-भाव स्वाधीनता के पूर्व आत्माभिमानी था, स्वाधीनता के बाद लज्जित है, गायद इसी माने में आधुनिकता कुठा के रूप में नजर आती है । आज का कवि भारत-वन्दना यदि खुले कंठ से नहीं कर पाता तो इसका यह अर्थ नहीं कि वह अमरातीय है, वह अपने को भारतीय प्रमाणित करने के लिये यह तरीका ही उपहमनीय मानता है । भारतीयता शब्द से नहीं आचरण से प्रमाणित होती है, वह आचरण सत्य के साहस से अनुगासित हो, तभी सही आचरण है ।

और यही विघटन की वात आती है ।

यही परम्परा शब्द का विघटनगील मूल्यों के सन्दर्भ में गलत प्रयोग किया जाता है । इसी गलती से परम्परा और प्रगति को एक दूसरे का विरोधी मान लिया जाता है । लोग भारत के सन्दर्भ में वात करते समय प्रायः परम्परा को या तो गानदार विरासत के रूप में देखते हैं, भारत की सम्पत्ति उसकी अध्यात्मता है या उसे एक म्रियमाण मूल्य के रूप में, भारत का पारस्परिक समाज आधुनिक प्रगति में एकमात्र बाधा है । वे भूल जाते हैं कि हमारी परम्परा विज्ञान से सबसे अधिक सगत है, क्योंकि वह वस्तु या भौतिक जगत् को, मानव शरीर को, राष्ट्र को, बाह्य आचार को हेय नहीं मानती, वह साधन को साध्य से भिन्न नहीं मानती । उसकी दृष्टि निरी आध्यात्मिक नहीं है, यही उसकी शक्ति है । आध्यात्मिक उसका एक सापेक्ष मूल्य है, 'गोकामा वयं ब्रह्मविदो नमस्कुर्मः' याज्ञवल्क्य की यह घोषणा भौतिकवादी घोषणा नहीं, जिजीविषा की घोषणा है । हमारी पारम्परिक दृष्टि ही अनुभव के विरोध को धरातलों के पार्थक्य के आवार पर अविरोध प्रमाणित कर सकती है । भारती का यह वक्तव्य कि 'मध्ययुग ने कालप्रवाह को मिथ्या माना था, आधुनिक युग ऐसा कोई मानसिक पलायन नहीं करना चाहता, लेकिन वह इस प्रवाह में विवग वहना भी नहीं चाहता, वह बाह्य परवेश को, संसार को मिथ्या नहीं मानता, लेकिन

उसे अपना स्वामी भी नहीं मानता भारतीय परम्परा पर लागू नहीं है। कम-से-कम भारतीय कला या काव्य पर तो कतई नहीं। भक्तों के द्वारा जगत् के मिथ्यात्व का निरूपण भी सापेक्ष है, निरपेक्ष नहीं।

विघटन की बात हमारी परम्परा के इस सन्दर्भ में सार्थक नहीं है। हाँ, परम्परा के नाम पर बहुत से ऐसे मूल्य हैं जिनमें विघटन हो रहा है, इसलिये कि पहले ही से उसमें विघटन हो रहा था, समाज-व्यवस्था का ढाँचा कभी भी स्थायी नहीं रहा है, स्थायी रहा है मूल्य का एक ऐसा तारतम्य बोध, जिसमें रोजी के लिये दूसरों की चाकरी से अपने पौरुष का, अपने पौरुष से दूसरों के भरण का, दूसरों के भरण से पूर्ण स्वाधीनता का और पूर्ण स्वाधीनता से दूसरों के दुःख का स्वेच्छापूर्वक वरण का मान उत्तरोत्तर ऊँचा माना जाता रहा है। वरन् व्यापक मानवीयता के नये मान की आड़ी रेखाएँ सामाजिक भेद की खड़ी रेखाओं को काटती रही हैं। इसी प्रकार कछुआ धर्म को, कवचधर्म को निरन्तर सत्य के अन्वेषण में भीतर से वेधा है, ज्ञान-चक्षु से देखने पर निरन्तर धर्मशास्त्रों में बल दिया गया है, निरन्तर त्याग को ही सबसे ऊँचा मान दिया गया है। भारतीय दृष्टि में जो अविद्या है, वह पहले अपेक्षित है, क्योंकि उसी से मृत्यु का सन्त-रण होता है और उसी के द्वारा इस सन्तरण के बाद विद्या की सहायता से अमृत का अशन सम्भव हो पाता है। जहाँ तक नैतिक मूल्यों के विघटन की बात है, उसकी सम्भावना उसकी सापेक्षता में निहित मानी गयी है। पश्चिम के कुछ विचारक हमारी पूरी जीवन-दृष्टि को ही निरैतिकता मानकर निरैतिकता का गलत अर्थ लगाते हैं, वे यह विश्वास ही नहीं कर सकते कि यह निरैतिकता समता के विषम सूत्रों के उद्भूत नहीं हुई है, यह उद्भूत हुई है।

“ सर्वभूतेषु येनैकं भावमव्यममीक्षते ”

की तादात्म्य-बुद्धि से। यह छ्छी नैतिकता को भरने वाली-नैतिक-निरपेक्ष मूल्य-दृष्टि है।

अन्त में उद्योगीकरण और नागरीकरण के अपरिहार्य प्रभाव के रूप में मूल्यविघटन की बात की जाती है, मैं मानता हूँ कि आधुनिकीकरण स्वेच्छा

ने हो या श्वाय ने एक कृत्रिम-प्रतिया है, उगका कोई भी स्थायी प्रभाव मूल्य-बोध पर नहीं होता, जहाँ ये अवस्था उत्कर्ष के बिन्दु तक पहुँच गयी है, वहाँ भी नहीं है। हमारे यहाँ दिग रहा है, उगका कारण हमारी अपरिपक्वता है, हमारी निजी पहचान की कमी है, हमारी आधुनिकता की कमी है, यदि आधुनिकता का अर्थ गंकारवान् होने का संकल्प है। आज के संस्काराकाक्षी वृत्ति पर इन कृत्रिम विघटन का प्रभाव उद्वेग के रूप में चाहे हो, अपने लिये स्वीकार्य धर्म के रूप में कभी नहीं है। परम्परा सार्थक ही इसीलिये है कि आज का कवि उसे जी रहा है और जीवन को आस्वादनीय ही नहीं, नभावनीय भी बना रहा है।

---

## नयी कविता में गीत का स्थान

गीत की विधा मर चुकी है इस घोषणा के बावजूद गीत लिखे जा रहे हैं, गीत गुने जा रहे हैं, गीत की विधा जीवित है। यह जन्म है कि गीत नाम की दुर्दशा अपनी चरम सीमा को पहुँच गयी है। गीत में निहित केन्द्रबिन्दु की बात छोड़ दे, तो गीत वह है, जो पक्के गाने के रूप में गाया जा सके, वह भी है, जो लोकधुनों की कई मुरकियों की मदद एक साथ दिला सके वह भी है, जो फिल्मी तरानों के झटके दे सके, वह भी है, जो गाया न भी जा सके तो खींच के बल पर क्रेकार की तरह दूर तक पहुँचाया जा सके, वह भी है, जो खेल-कूद, कवायद और अभियान के ताल में सहायक बन सके, वह भी है, जो टेक की तुको की खूंटियों में कम कर बाँधा जा सके, और वह भी है, जो हमारे समाचार-पत्रों में छपे तारिकाओं के चित्रों की तरह केवल वीर्षक से जाना जा सके कि हाँ, यह गीत ही है। अगर कोई सचमुच गीत की परिभाषा इन तमाम प्रकारों से सामान्य लक्षण निकाल कर करना चाहे, तो उसे बड़ी मुश्किल होगी। उसे विवश होकर कहना पड़ेगा कि गीत एक बहुत ही घुंथली और अव्याकृत विधा है, हाथ भाँजने के लिये बहुत ही सुगम विधा है। पर गीत में गेयता का रहना क्या अपरिहार्य है? यह सही है कि शुद्ध मंगीत-रचना के उद्देश्य से गीत लिखे गये हैं, पुगने गीत मरोड़े भी गये हैं, पर क्या काव्य-रचना और मंगीत-रचना दोनों एक दूसरे के लिये उपकरण मात्र हैं या दोनों सर्जन की दो समानान्तर और एक-ही सार्यक प्रक्रियाएँ हैं? माना, भारतीय कला-मात्र (मंगीत और नृत्य ही नहीं, शिल्प वस्तु और चित्र भी) वागाश्रयी हैं, कोई न कोई पूर्वसिद्ध महाकाव्य, आख्यान खण्डकाव्य या काव्यगृहीत पात्र

या क्षण ही कला का विषय है, इसीलिये, काव्य या साहित्य स्वयं कला नहीं है, तो भी इससे यह निष्कर्ष कहाँ निकलता है कि गीतिकाव्य का उद्देश्य गेयता है ? मैं यह नहीं कहता कि गेय होना कोई दोष है, पर गव्द-रचना का उद्देश्य काव्य मे अर्थानुधावी लय का विन्यास है, न कि अर्थ-निरपेक्ष शुद्ध गणितात्मक लय का, राग का विन्यास । इसलिए परिभाषा के लिये दूसरा आधार ढूँढना होगा । गेयता नियत धर्म नहीं हो सकती ।

गमगेर वहादुर सिंह की इस सूक्ष्म सवेदना का मैं भी कायल हूँ कि "एक सगीत होता है काव्य का अपना और उसकी परल-पहचान भी अपने तौर पर कुछ कवियों को कहत अच्छी हो सकती है, 'पर' गीतकार कवि कम्पोजर का पर्याय नहीं है, फिल्म का गीतकार तो है कम्पोजर, फिल्म का गजलगो भी है ।" काव्य का 'अपना सगीत' जरूर महत्त्व रखता है । यह सगीत गव्द-अर्थ, अनुभव-अनुभूत, तथ्य-सत्य और पाठक-कवि के सामजस्य पर आधृत है । यह सामजस्य काव्य मात्र मे अपेक्षित है, पर गीतिकाव्य मे स्वरूपत सक्षिप्त होने के कारण इस सामजस्य के पानी की परख ही गीति-काव्य की कसौटी बन जाती है । यह सगीत-रचना का छन्द है, राज है, वह राज प्रत्येक कवि का अपना होता है । इधर विवेचना मे गीत और गीति मे अन्तर किया जाने लगा है, गीत को "साग" या "वैलड" और गीति को "लिरिक" या पर्याय मान कर । हिन्दी कविता मे अगर, यह भेद स्वीकार कर लिया जाये, तो "पार्वती-मगल" गीत-है, "विनयपत्रिका" दोनो है, "सूरसागर" कथा-प्रवाह के क्रम को लेकर चलता है तो वह भी केवल गीत-काव्य है, गीति नहीं । इसलिये, अच्छा यही होगा कि गीत या गीति इन्हे पृथक् न माना जाये और गीत की कोटि मे गेय होने मात्र से किसी रचना को रखना वैसा ही अन्याय होगा जैसा कि गीति में सौष्ठववादी गुण मात्र से रचना शुमार करना । इस प्रकार की एक निपेवात्मक सीमा (या ठीक कहे, सीमा का प्रतिषेध) दोनो के लिये स्वीकार करके दोनो को एक-दूसरे का पर्याय माना जा सकता है ।

अब छोटनेवाले का काम कुछ आसान हो गया । पर एक प्रश्न अभी बाकी रह गया । नयी कविता और गीत एक दूसरे के विरोधी है, या गीत का

समावेग नयी कविता में हो सकता है ? जहाँ तक आधुनिक भावबोध, प्रत्यग्र और गहरे अनुभव, अभिव्यक्ति की असन्दिग्धता और दार्ष्टिक सम्पृक्तता का प्रश्न है, हिन्दी गीतकाव्य नयी कविता की इन तमाम उपलब्धियों से कृतकृत्य सिद्ध हुआ है और इस प्रकार नयी कविता और हिन्दी का डघर का समर्थ गीत-काव्य समानान्तर नहीं, एक है। नयी कविता एक सामान्य मंज्ञा है, गीत उसका एक विगेष प्रकार, क्योंकि गीतेतर नयी कविता भी है, छोटी भी, बड़ी भी (नये महाकाव्य की भी असभावना नहीं है) और वह गीत में भिन्न है, मुख्यतः इस माने में कि उसमें गीत की तरह एकोन्मुखता या केन्द्रभूत वृत्ति का आवर्तन नहीं है, गौण रूप से दूसरे भी विभेदक हैं, गीतेतर नयी कविता में 'मैं' की निस्सगता प्रखर है, 'तुम' 'वह' का ही काव्य-प्रक्षिप्त रूप है, जब कि गीत में 'मैं' की सम्पृक्ति गहरी है और 'वह' ही नहीं, गीतेतर नयी कविता में लय का अन्वेषण है, आन्तरिक ताल-रचना भी है और पूरी कविता का कोई एक समग्र सगीत नहीं है, न आग्रह है, बाह्य व्वनिगम्य आरोह-अवरोह के लिये, केवल कण्ठ के भीतर एक अर्थसम्पृक्त शब्द-सगीत है, एक निश्चित आरोह-अवरोह भी है। जो गीत कविता ही नहीं, उनकी बात अलग है, क्योंकि गीत नाम वहाँ केवल 'पोस्टर' हैं और गत दस वर्षों में पोस्टरबाजी हिन्दी में मचवाजी के साथ-साथ काफ़ी फली-फूली है। संख्यासुर के बल पर निर्णय लेना अविवेकपूर्ण है, पर अगर संख्या का तर्क मान भी लिया जाये, तो निर्णय इस आधार पर लेना कि कवि सम्मेलन में अमुक-अमुक के गीत सुनने कितने आये और कविगोष्ठी में कितनों ने अमुक के गीत में रस लिया, आज के साक्षर युग के साथ अन्याय होगा। हाँ, आस्वादक-पाठक की संख्या कुछ हद तक निर्धारक हो सकती है और इसमें कोई सन्देह नहीं कि मच से उतर कर अगर तथाकथित लोकप्रिय गीतकार श्रोताओं में बैठे, तो उन्हें पता चलेगा कि गलेबाजी का जादू वस अधकचरे छोकरे-छोकरियों तक ही व्यापा है, सस्कारी श्रोता तो सिर धुनता ही अधिक मिलेगा। कोई भी इस प्रकार का सग्रह पढ जाये, उसे लगेगा कि वैषम्य के 'टेकनीक' का बार-बार भोड़ा प्रयोग—जैसे 'जीत गयी एक चाल, एक चाल हार गयी', 'एक को उजाड़

गयी, एक को सँवार गयी (भले आदमी, 'उजाड़ने' का उल्टा 'वसाना' होता है, पर नपी-तुली पक्ति कहाँ से बैठती) 'इसे जीतने के लालच में आयु पराजित हो गयी', 'मैं मिली तुमसे कि जैसे मरुधरा मिलती गगन से', 'ये नहरें ऊपर से नीचे, दाह भरा इनका अन्तस्तल, एक वृंद आँसू चाहे तो सारे वन में आग लगा दे', 'जो न आँसुओं से जनमी हो ऐसी हर मुस्कान अधूरी'—युगो पहले घिसे विम्बो की घिसाई (दीपक-पतंग, नाव-किनारा, पनघट-डगर, फूल-भौरा, बहार-कोयल) मसान जगा कर चमत्कार दिखाने की प्रवृत्ति (नीरज इसके प्रधान पाधा है), उर्दू-फारसी की रुबाई और गजल का विद्रुपीकरण तथा लोकधुनों का चूँ-चूँ का मुरब्बा बनाने का निर्वाध व्यापार, इन सबका सम्मिलित प्रभाव पाठक के ऊपर यह पड़ता है कि सब के सब एक से हैं, क्योंकि सभी निष्प्राण हैं, सभी सड़ रहे हैं, विविधता तो सुरभि में होती है, जब की सड़ांध में तो एकरूपता ही मिलेगी। गीतों की इस बाढ़ को स्वाधीनोत्तर युग के मूल्यहास का हम प्रमाण मान सकते हैं। इस हास से संघर्ष करने में ही सही कविता का निखार आया है, उसमें सार्थकता आयी है, कभी-कभी किसी-किसी के लिये श्वराशि से उद्वेजना इतनी तीखी हो गयी है कि उसने इससे सम्बद्ध हर वस्तु, हर वस्त्र और हर घर को भुनहा मान कर वर्जित कर दिया। इसके कारण उसमें सतुलन भी कुछ बिगड़ गया। पर इसमें तनिक भी सन्देह नहीं कि गीतों की इस महामारी ने नवोदित प्रतिभा का, विशेष रूप से भावयित्री प्रतिभा का, विकास जरूर अवरुद्ध किया, पाठक के विवेक को कुण्ठित किया और कवि के गीतोन्मुख रूप को हताश भी खूब किया। इस श्वराहत में ही लोगो ने कहना शुरू किया कि गीतों के दिन लद गये। पर वस्तुतः गीत विधा नहीं है, कवि की एक वृत्ति विशेष है। यह वृत्ति उसकी एकतानता, अनुभव की वे सँभाल बेचैनी, खण्ड में समग्र को पानेवाली दृष्टि तथा इन सबको अपने भीतर की लय से जोड़ने की लीला का समाहित रूप है। समाधि शिथिल न होनी चाहिए, यह पहली शर्त है, गीतात्मक वृत्ति की। गीत का वर्ण्यविषय इसलिये उसी हृद तक महत्त्व रखता है, जहाँ तक वह इस समाधि का आधार बन सकता।



है, ध्यान को टिकाने के लिये वह चौखटे का काम कर सकता है। वह प्रकृति चित्र हो सकता है, प्रेम की मन स्थिति हो सकता है, शुद्ध हास्य की मन स्थिति हो सकता है, शून्यता की पीडा हो सकता है, तीव्र विरक्ति हो सकता है, पर, वह जो भी हो, महत्त्व इसलिये रखता है कि वह दृश्य मात्र नहीं है, वह है द्रष्टा से दृष्टा। आज का युग इस वृत्ति के लिये उपयुक्त अवसर नहीं देता, यह कहना भूल होगी। हाँ, इस वृत्ति की सही अभिव्यक्ति के लिये कवि को नये अन्वेषण करने पड़े हैं, विशेष करके प्रियमाण गीतवाजी के युग में। अन्वेषण में नयेपन का आग्रह कभी-कभी अतिरेक की ओर भी ले गया है; पर जहाँ ईमानदारी है, सोद्देग्य अन्वेषण की, वहाँ अतिरिक्त भी सहज लगता है, कुछ वचकाना या किगोर चाहे लगे।

अज्ञेय, केदारनाथ अग्रवाल, गिरिजा कुमार माथुर, गम्भूनाथ सिंह, ठाकुरप्रसाद सिंह, रामदरम मिश्र, केदारनाथ सिंह जैसे कवियों ने लोकगीतो या आदिम जन-जातियों के गीतों से प्रेरणा ग्रहण करके कुछ सफल प्रयोग किये हैं। इनने कुछ पुरानी लोक के कवियों में वच्चन, नरेन्द्र शर्मा और विद्यावती कोकिल ने भी लोक-गीतो से स्वस्थ प्रभाव ग्रहण किया, लोकगीतों की सहज और व्यापक अनुभूति तथा विम्ब की ऋजुता की सही पकड़ 'माभी न वजाओ वगी मेरा मन डोलता', 'टेर रही पिया तुम कहों', 'पर्वत पर आग जला वासन्ती रात में, नाच रहे हैं हम तुम हाथ दिये हाथ में', 'रात-रात भर मौरा पिहके वैरिन नीद न आवे', 'आना जी वादल जरूर', 'दूज के चाँद ए आयी, आयी गोरी रे याद तेरी', 'अकेली न जइहो राधे जमुना के तीर', 'आँगन का विरवा मीत रे' जैसी कविताओं में मिलती है। पर ये कविताएँ लोकगीत नहीं हैं, क्योंकि इनमें व्यापक मानवीय सवेदना होते हुए भी लोकगीतो का न तो अनगढ़पन है, न मौ हाथों से किये गये शृङ्गार का विचित्र सँवार ही है। इन कविताओं का शिल्प पूर्ण रूप से सुघटित है तथा इनका सिंगार एक हाथ का सिंगार है। ये लोकजीवन के अनुष्ठान का अंग नहीं बन सकती, ये व्यक्ति के आम्बादन के लिये विषय जरूर है। हाँ, ये व्यक्ति से लोकजीवन के जीवन्त सम्कार की अपेक्षा जरूर रखती है। पर इस अन्वेषण

ने जब गलत मोड़ लिया है तो कविता की भाषा तथा लोकगीतों की सहजता दोनों की दुर्दशा हुई है। भाषा के प्रति जो निष्ठा और गर्व का भाव होना चाहिए, वह 'आंचलिक प्रभाव' के नाम पर मनमानी करने वालों में अपने आप घट जाता है, जिसमें उनकी भाषा अमामान्य तो हो जाती है, पर प्रेयणीय नहीं रहती, न रहती है वह भाषा ही। आंचलिक शब्द या वाक्य खण्ड उद्धरण के रूप में, स्मृतिवोधक शब्द-समूह के रूप में उपयोगी हो सकते हैं, पर हिन्दी की संघटना में अगर वे बाधक होते हैं तो वे एक प्रकार की गैसी गडबडी पैदा करते हैं, जिसको कोई भी समाज स्वीकृति नहीं प्रदान कर सकता है। जो लोग भोजपुरी में परिचय केवल भोजपुरी फिल्मों और भोजपुरी भावित फिल्मों के माध्यम से पाये हुए हैं, वे जब भोजपुरी के भाव अपने ऊपर उतारने लगते हैं, तो अपनी कें बीच तो तमाशा ही बन कर रह जाते हैं, पर मस्कारी जन के लिये शोभ के कारण बन जाते हैं। आंचलिक भाषाओं में गीत के नाम पर जो रचना-जाल फैल रहा है, वह तो और भयावह है। उसमें तो सारा शब्द-विन्यास, भाव-विन्यास और विषय-विन्यास उधार लिया हुआ है कवाइखाने से, और आंचलिक भाषा केवल क्रिया देती है या पेड़-पौधों, पशु-पक्षियों के नाम देती है। लगता है हरिणी के पैरों में चक्की बांध दी गयी हो। आंचलिक भाषाओं की अपनी लोच नष्ट हो रही है। इस प्रकार के प्रयत्न लोकशक्ति को विकृत करने में ही सहायक सिद्ध होंगे। जो स्थान पत्रकारिता में मनमनीखेज, मस्ती और घटिया (पीली) पत्रकारिता का है, वही कविता में इस प्रकार के लोकभावित गीतों या जाने क्या-क्या भावित लोक-गीतों का है। ऐसे गीत कविता के लिये सुरुचि का बना-वनाया वातावरण बिगाड़ रहे हैं। इसीलिये इस लोकमार्गी अन्वेषण के खतरे पर बल देना इतना आवश्यक है।

वहुत ही सीमित पैमाने पर, अधिक सधे रूप में, हिन्दी के मध्ययुगीन गीतरूपों को नयी अर्थवत्ता देने का यत्न किया गया है। इस प्रयत्न में ऐसे लोग अधिक सफल हुए हैं, जो छन्द के और शास्त्रीय संगीत के मर्मज्ञ रहे हैं। प्रसाद, निगला नरेन्द्र शर्मा, गिरिजाकुमार माथुर, नामवर सिंह जैसे कवि

इस प्रत्यन्वेषण में सिद्धहस्त रहे हैं। पद-शैली और उसमें विशेषकर लृस्व-स्वरो की लड़ी पिरौने वाली शैली का उपयोग करने में निराला बहुत कुशल हैं (जैसे, 'तन की मन की धन की हो तुम, नवजागरण शयन की हो तुम', 'तपन से धन-मन-गयन से, प्रातजीवन निशि नयन से')

नामवर ने सर्वैये का उपयोग किया है, पर उनके सर्वैये का प्रत्येक चरण अपने में पूर्ण है, चौथे चरण के लिये न्योछावर नहीं हैं। गिरिजा कुमार माथुर ने 'केशर रंग-रंगे वन' जैसी कविताओं में सर्वैये के खण्डों का प्रयोग किया है। नवीन ने 'माई री मेरे भवन लागी आग' जैसी कविताओं में ध्रुपद का स्कार लाने का प्रयत्न किया है। ये प्रभाव लोक-साहित्य के प्रभाव की अपेक्षा अधिक स्वस्थ प्रभाव हैं। इस प्रकार के प्रत्यान्वेषण में उपलब्धि और नयी उपलब्धि सबके वश की बात नहीं है और इसलिये पद-शैली की टेकबन्दी की विवशता ने गीतों के आन्तरिक अभिप्राय को अनाड़ी हाथों में पकड़ कर बहुत नष्ट भी किया है। पद की जान टेक की तुक नहीं है, टेक का केन्द्रस्थ भाव है। वह भाव प्रत्येक खण्ड में अनुगुजित न हो, तो तुक मिले भी तो कुछ बात नहीं बनती। 'विनय पत्रिका' के उत्तरार्द्ध के लम्बे पद इस बात के प्रमाण हैं कि रुन-भुन शैली से अधिक परिपक्व शैली ही गहरे और परिमार्जित अनुभव की जटिलता को व्यक्त कर सकती है।

गीत के नये अन्वेषण के लिये कुछ लोग पराये द्वार की ओर भाँकते फिरते हैं 'सानेट' गजल, रुवाई, 'हायकू', गाथा, आर्या, कीर्तन, आख्यानक, जाने कितने रूपों की आजमाइश की गयी है। प्रभाकर माचवे, त्रिलोचन शास्त्री, शमशेर, गोविन्दचन्द्र पाडेय, अज्ञेय, भवानी प्रसाद मिश्र जैसे कवियों ने जो प्रयोग किये, उनसे केवल एक बात सिद्ध हुई है कि हिन्दी की प्रकृति तुकों की सतही और बाहरी बन्दिश स्वीकार करने के लिये तैयार नहीं है, और न तैयार है एक निश्चित परिणाम वाली पक्ति को अर्थ की इकाई मानने के लिये। यह स्मरण रखने की बात है कि प्राचीन भारतीय साहित्य में सर्वाधिक प्रयुक्त छन्द आर्या और गाथा के चरण विपम होते हैं, 'सानेट', विशेषकर झटा हुआ 'सानेट' (जैसे त्रिलोचन शास्त्री की 'मेहदी और चाँदनी') हिन्दी

में खप सकता है। गोविन्दचन्द्र पाण्डेय के द्वारा किये गये आर्या के प्रयोग भी हिन्दी में नयी सम्भावना रखते हैं। अज्ञेय और माचवे के त्रिपदी-प्रयोग भी उनमें अनजाने नहीं लगते। भवानी प्रसाद मिश्र और गिरिजाकुमार माथुर के 'वैनड' भारतीय साहित्य की मूल प्रकृति के साथ समरस ही हैं पर गजल और रुवाई, लगता है, किसी भी तरह हिन्दी में फव नहीं सकते। इसका कारण यह है कि ये दोनों रूप अपनी सीमा तक माँजे जा चुके हैं। इनको नया संस्कार देना अब कठिन ही नहीं, असम्भव है। हिन्दी-उर्दू एकता के नाम पर यह मोह चल रहा है, पर स्पष्ट रूप से मानकर चलना चाहिए कि काव्य-रूपों के क्षेत्र में हिन्दी और उर्दू की परम्पराएँ मूलतः भिन्न हैं। उर्दू के अस्वस्थ प्रभाव ने ही हिन्दी के शक्तिशाली छन्द के बन्ध को तोड़मरोड़ दिया है, उदाहरण तथ्याकथित गीतकारों की रचनाओं में भरे पड़े हैं।

रूप के ये अन्वेषण अपने आप में बहुत सार्थक नहीं हैं, वे सार्थक हैं भाव-बोध के साथ समजस होकर। भावबोध के क्षेत्र में सफल आधुनिक गीतकार ने सबसे अधिक अन्वेषण किया है वर्ण्य-विषय की स्पष्टता और सक्षिप्तता के बारे में। अज्ञेय का एक गीतयुग्म है दूर्वाचल और सूर्यास्त। चित्र है, पार्श्व-गिरि का नम्र चीड़ों में :—

डगर चढती उमंगी-सी ।

विछी पैरों में नदी, ज्यो दर्द की रेखा ।

विहग-शिशु मौन नीड़ों में

मैंने आँख-भर देखा ।

इसका प्रतिसवादी चित्र है—

'धूप'

—माँ की हँसी के प्रतिविम्ब-सी शिशु-वदन पर—

हुई भासित

नये चीड़ों से कटीली पार की गिरि-शृखला पर गीति ।”

एक में आवेग को चुनौती हैं, तो दूसरे में आवेग के द्वन्द से सहज मुक्ति है। गिरि-शृखला वही है, पर जहाँ दर्द की रेखा-सी विछी पैरों में नदी सार्थक थी, वहाँ सूर्यास्त की धूप से भासित गिरि शृखला सार्थक हो गयी है।

इसीलिये, 'अरे यायावर रहेगा याद' का नमाधान है, 'नहीं, फिर आना नहीं होगा।' इस गीतयुगम में अद्भुत सक्षिप्तता है।

भारती की कनुप्रिया के चौथे गीत की ये पक्तियाँ—

“यमुना के नीले जल

मेरा यह वेतस लता-सा काँपता तन-विम्ब, और उसके चारों

ओर सावली गहराई का अथाह प्रसार, जानते हो

कैसा लगता है—

मानो यह यमुना की साँवली गहराई नहीं है

यह तुम हो जो सारे आवरण दूर कर

मुझे चारों ओर से कण-कण रोम-रोम

अपने श्यामल प्रगाढ अथाह आलिंगन में पौर-पौर

कसे हुए हो।”

सक्षिप्तता का ख्याल नहीं रखा गया है, पर अर्थ की सीधी चोट है।

निराला के गीत—“सीधी राह मुझे चलने दो, अपने ही जीवन फलने दो—

अपने ही उन्नाप बुरे फल उसे फफोलो से गलने दो

अपने रोग-भोग से रह कर निर्यातन के कर मलने दो”,

मे जितनी ही सीधी व्यथा है, उतना ही सक्षिप्त विम्ब विधान भी। फफोलो की

तरह गलना और निर्यातन के कर मलना, इन दोनों विम्बों में जो दीर्घ निरुपाय

व्यथा का अंकन हुआ है, वह दूसरे किसी विम्ब से सम्भव नहीं था।

इस उपलब्धि से भी अधिक महत्त्व रखती है बौद्धिक संवेदना में गीतात्मक

वृत्ति को स्थापित करने में सफलता। बौद्धिकता भारतीय काव्य-परम्परा के

लिये कोई अजनबी चीज नहीं है, पर बुद्धि से अर्थ तर्क-निरपेक्ष शक्ति से है।

वह बुद्धि-चित्त से परे है, तभी उसमें आनेवाली रम्यता या माधुर्य का बोध

चित्त के लिये 'अबोध-पूर्व' होता है। प्रकृति की एक गाथा में यह भाव आता

है—ग्राम में वीर नहीं आये, कोयल भी नहीं बोली, पर वसन्त आ गया। यह

उत्कण्ठा अतीन्द्रिय उत्कण्ठा है, अतर्कातीत उत्कण्ठा है, पर इसमें एक बौद्धिक

संगति है। पश्चिम के सम्पर्क ने बौद्धिकता की छूटी हुई डगर की ओर

हमारा ध्यान आकृष्ट तो किया, पर हमारी बौद्धिकता के आयाम को उसने सन्तीर्ण भी किया। इसका परिणाम सबसे बुरा यह हुआ कि खामखाह ग्राध्यात्मिकता और भीतिकता के अलग नाएँ लगने लगे। पश्चिम ने यथार्थ के प्रति सजग और खुली दृष्टि तो दी, पर हमसे हमारा अखण्ड बोध ही छीन लिया इस बात को सबसे अधिक समझा 'नवीन' ने। वे सबसे पहले बौद्धिक भावबोध के आधुनिक कवि हैं। उनकी 'एक बिन्दु इन्दु-मथित सिंधु-लहर छोड़ चली' शीर्षक कविता में खण्ड से अलग होकर फिर उससे मिलने की बेचैनी बड़ी मूढता के साथ अंकित है। उनका दूसरा लम्बा गीत है, "यह रहस्य उद्घाटन रत्न नर", इसमें बौद्धिकता के मर्घर्ष का बहुत शक्ति चित्रण है। इसमें मानव की नकार-शक्ति का चित्रण है। इसमें मानव की नकार-शक्ति का चित्रण करते हुए कवि कहता है—

काल कँपा, आकाश कँप उठा  
सुन-सुन इसकी 'न-इति' हठीली,  
सब ने देखा है मानव की  
श्रीवा उन्नत यदपि लचीली।

तो एक क्षण के लिये भी नहीं लगता कि यह मानव नवीन से कोई इतर मानव है (विनय और दर्प का साकार प्रतिबिम्ब)। नवीन का पथ उनके वाद यदि किसी से पूर्ण रूप में संचरित हुआ तो अज्ञेय से। उनका गीत 'यह महाशून्य का शिविर' अपने में पूर्ण परमार्थ गीत है। पर बौद्धिकता के उन्मेष ने प्रायः समस्त आधुनिक गीतकारों को प्रभावित किया। कही-कही यह उन्मेष आग्रह के रूप में भी आया है। कुछ कवियों में वह नारेवाजी के स्तर तक भी उतरा है और कुछ कवियों के रीते अन्तस् के लिये निस्सगता का एक बड़ा घटाटोप आवरण भी बन गया है, पर समग्र रूप में इसका प्रभाव बहुत ही स्वस्थ और प्राणप्रद पडा है। इस उन्मेष के कारण ही गीतिकाव्य 'कोरी भावुकता की हाय-हाय न होकर यथार्थ के प्रति एक प्रौढ प्रतिक्रिया की मार्मिक अभिव्यक्ति' बन रही है। कुँवरनारायण की 'उतने नहीं' शीर्षक कविता में गीतात्मकता बौद्धिक आयाम में सही माने में स्थापित है। रघुवीर सहाय,

विजयदेवनारायण साही और सर्वेश्वर को बौद्धिकता निम्नगता के पर्याय के रूप में मिली है, जो इनके महारे अपने ऊपर हंस लेते हैं, फव्वती कम लेते हैं और अपने ऊपर दया-उपेक्षा भी दिखा लेते हैं। नरेश मेहता और केदारनाथ सिंह ने बौद्धिकता को सौष्ठव के लिये उपादान के रूप में स्वीकार किया है। पन्मानन्द श्रीवास्तव, कीर्ति चौधरी और अजितकुमार ने हलके अनुभव को भी गहराई का आयाम देने से लिये बौद्धिकता का सहारा लिया है। धर्मवीर भारती, श्रीकान्त वर्मा, चन्द्रदेव सिंह, देवेन्द्र बगाली, रामसेवक श्रीवास्तव ने अनुभव की तलखी के लिये बौद्धिकता अपनी कविता में ढाली है। पर बौद्धिकता केवल साधन नहीं है, साध्य भी है, कम से कम एक अतीन्द्रिय अपूर्व बोध के रूप में गोविन्दचन्द्र पाण्डेय, विपिन अग्रवाल, गमगेर, कान्ता, विनोदचन्द्र पाण्डेय, गजानन मुक्तिबोध, नलिनविलोचन गर्मा, केसरीकुमार और रणवीर सिन्हा जैसे कवियों के लिये।

बौद्धिकता ने अमूर्त आग्रह को जो जन्म दिया है, उसके कारण जहाँ एक और विम्ब-विधान में पैनापन आया है, वहाँ दूसरी और बहुत खुरदुरापन भी। यह तो शिव-प्रभाव के रूप में हुआ, तमागेवाजी भी कम नहीं हुई है। चौका देने वाले विम्ब या तेज्र भटका देने वाले विम्ब जो बुरी तरह सतह पर आये हैं वे महज प्रदर्शन के खयाल से आये हैं, किसी अर्थ के आग्रह के कारण नहीं। दूसरा खतरा-जो इससे उत्पन्न है, वह है, गब्द-विन्यास, वाक्य विन्यास और ध्वनि-विन्यास में सर्वत्र वेसुरेपन का निर्लज्ज प्रसार। इससे भी अधिक चिन्तनीय है बौद्धिकता के नाम पर झूठे अभिमान का आतक।

आधुनिक गीतकारों और तथाकथित गीतकारों के बीच में कुछ महत्त्वपूर्ण नाम हैं। इनमें से बहुत से, अनजान में, आधुनिकों से अधिक आधुनिक हुए हैं और बहुत से जान-बूझ कर मरियल गीतों की पक्ति में अपनी गीतों की दीप पक्ति मिला रहे हैं झूठी लोकप्रियता के प्रलोभन में, कुछ ऐसे हैं, जो गोष्ठी में अपने को आधुनिक कवि के रूप में जापित करना चाहते हैं, पर कवि-सम्मेलन के मंच पर गलेवाज गीतकार कहलाने का लोभ सवरण नहीं कर पाते। मैथिलीगरण गुप्त सुमित्रानन्दन पंत, जानकीवल्लभ गास्त्री, हंसकुमार तिवारी

और श्री गिरिधर गोपाल के गीत अनायास ही आधुनिक है। शिवमगल सिंह 'सुमन', रवीन्द्र भ्रमर, रूपनारायण त्रिपाठी, रामविनायक सिंह और अधीर जैसे कवि समन्वय स्थापित कर रहे हैं। मध्यमा प्रतिपदा वाले इन भाग्यशाली कवियों की नामावली अलग देने का मुख्य अभिप्राय यह है कि गीत और नयी कविता का ठीक-ठीक सम्बन्ध जोड़ा जा सके। नयी कविता की परिधि के भीतर गीत लिखे जा सकते हैं और उसके बाहर भी। यह जरूर है कि आधुनिकता की सचेत्यता गीतो मे कोमलता चाहे न दे, शक्ति और प्रौढता जरूर देती है और नयी कविता के गीत इस शक्ति के प्रमाण है। मैं नही मानता कि गीत की विधा मर गयी है। हाँ, यह जरूर कहूँगा कि गीत का विवेक कुछ कुठित हो गया है, क्योंकि गीत मूलतः आत्मनिष्ठ है और आत्मनिष्ठ होने ही के कारण वह आत्मीय संस्पर्श रखता है, गीत का मूल्यांकन उसके बाहरी परिधान से नही किया जा सकता जैसा कि कवि-सम्मेलनो तथा आधुनिकता से कुठे हुए कुछ महन्ती ढंग के आचार्यों की कृपा से बुरी तरह किया जा रहा है।

मैं यह दावा नही करूँगा कि जो गीत मुझे प्रिय होंगे, वे सबको उसी तरह प्रिय लगेंगे; पर किसी न किसी मात्रा मे वे गीत दूसरों को भी गीत ही लगेंगे, इसमे कोई सन्देह नही। इसका अर्थ यह हुआ कि गीतों के लिये सामान्य कसौटी हो तो सकती है, पर वह उत्कृष्टता का निर्धारण निश्चित रूप से नही कर सकती। गीतेतर कविता के विषय मे यह बात लाभ्य नही होती, क्योंकि उसमे अनुभव आत्मनिष्ठ होते हुए भी अपरिमित है। वह सहृदय सामान्य मे एक साथ, एक तरह भ्रुकृत होने वाला अनुभव है, वगर्ते कि सहृदय की वैदिक तैयारी एक अपेक्षित स्तर की हो। गीतो के लिये जिस सामान्य कसौटी की बात रखी गयी है, मानी हुई बात है कि निषेधात्मक अधिक होगी, विधि के नाम पर गीतकार की मुक्ति रहते हुए भी स्वेच्छा से एक विशेष भाव-परिधि मे बँधने की इच्छा है। यही गीत की जान है।

मैंने जो भी विवेचन किया है, वह नयी कविता के आमने-सामने आधुनिक गीत को रखकर। इसलिये यह न समझा जाये कि मैंने कसौटी निर्धारित की है। उदाहरण मैं अभी इसलिये नही दे सका हूँ कि गीति-काव्य के उदाहरण देते



समय उसकी लम्बी व्याख्या भी देनी जरूरी हो जाती है । नाम गिनाते समय मैंने किसी पौर्वापर्य का ध्यान नहीं रखा है और न सूची को छान-बीन कर परा वनाने का यत्न किया है, क्योंकि मेरा यह विवेचन शास्त्रीय नहीं है, एक मुक्तमना पाठक का मुक्त विवेचन है । मैंने केवल आधुनिक गीत की सम्भावनाओं और खतरों का परिचय देना चाहा है । केदारनाथ सिंह ने जीने के लिये कुछ गर्तें मानी हैं, उन गर्तों में अन्तिम गर्त है —

जरूरी है,  
 मरहटो पर कही हो अनुगूँज,  
 जो अस्तित्व के हर तार से हो कर—  
 गुज़रती रहे,  
 कही हो परछाइयाँ,  
 जिनसे हवा में—  
 खयालों के कोण बनते रहे  
 कही हो सम्भावना—  
 जो हर थकन के बाद हमको—  
 बोलने के लिये बाते,  
 तोड़ने के लिये तिनके,  
 बैठने के लिये,  
 थोड़ी-सी जगह दे जाये !  
 जरूरी है ।

यह शर्त और कुछ नहीं, तौद्धिक भावबोध के स्तर पर गीत है । मैं गीत काव्य को जीने की गर्त के रूप में स्वीकार करता हूँ, इसीलिये उसे अत्रियमाण देखना गवारा नहीं कर पाता ।

## आधुनिक हिन्दी-साहित्य में व्यंग

व्यंग का अर्थ प्राचीन साहित्यशास्त्र में काव्य का मर्मभूत प्रयोजन था । पर उदाहरणों में व्यंग या व्यंग्य के नाम पर मध्ययुगीन साहित्य में दो प्रकार के प्रसंग आने लगे, निभृत प्रेम के उद्घाटन एवं अपराधी नायक को उपालम्भन । उदाहरण के लिये प्रौढा खण्डिता नायिका का यह उपालम्भ देखिए .—

क्यों घनस्याम अब द्रुचित भये मो तन दीठि करो सुखदाई ।

न लाल गुलालहु की अरुनाई न कंज गुलावहु की सरसाई ॥

एतेहु पै एतनो गहरो रंग धनि है रंगरेजिन की चतुराई ।

साँची कहौ इन नैननि रंग की दीन्ही कहाँ तुम लाल रगाई ॥

फल यह हुआ इस प्रकार के वचन ही व्यंग्य या व्यंग्य कहे जाने लगे और व्यंग्य की एक अलग विधा रंग लाने लगी । यह सही है कि प्राचीन साहित्य में हास्य के नाम पर प्रायः थोड़ा हास्य मिलता है और व्यंग्य के नाम पर या तो नाटकीय विडम्बना के उदाहरण मिलते हैं या जाति-स्वभाव, व्यावसायिक दोष या वैरूप्य की स्थिति पर ग्राम्य प्रहार मिलता है । मत्तविलासप्रहसन, चतुर्भागी, देशी न-नर्ममाला जैसी इनी-गिनी कृतियों को छोड़ कर शुद्ध हास्य-व्यंग प्राचीन साहित्य में बहुत विरल है ।

आधुनिक हिन्दी-साहित्य में इस विधा ने कई कारणों से महत्त्व प्राप्त किया । पहला कारण तो यह था कि विदेशी शासन के द्वारा अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता पर बन्दिश लगने के कारण व्यंग्य एकमात्र माध्यम था, सत्य के प्रकाशन का । भारतेन्दु, प्रतापनारायण मिश्र, बालमुकुन्द गुप्त माधव मिश्र और चन्द्रधर शर्मा गुलेरी और विजयानन्द दुवे ने इस माध्यम की धार तेज की ।

दूसरा कारण था सामाजिक एव सांस्कृतिक नवजागरण का संघात । रुढ़िवाद के ध्वंस के लिये व्यंग का उपयोग हुआ और सुधारवादियों के खोखलेपन के पर्दाफाश के लिये भी व्यंग का उपयोग हुआ । १९३० के आसपास के कथासाहित्य में इस प्रकार के व्यंग का विशेष प्रस्फुटन हुआ । तीसरा कारण था स्वाधीनता प्राप्ति के बाद यथार्थ और स्वप्न का वैषम्य, जिसने स्वाधीनता के पूर्व बहुत से प्रतिमानों में अर्थहीनता देखने के लिये विवग किया । लोकभाषाओं से कार्यवस्तु लेकर इस अर्थहीनता को मुखर किया गया । इस प्रकार का व्यंग बहुत पैना न रह सका । उसमें प्रचार का उद्देश्य निहित सा रहने लगा । तब चौथा भीतरी कारण उपस्थित हुआ । यह था आधुनिकता का बोध । आधुनिकता का बोध शुरू ही होता है एक तटस्थ और निर्मम प्रश्नाकुलता से । प्रत्येक पूर्वस्वीकृत मान कठघरे में खड़ा कर दिया जाता है । समाज और व्यक्ति, आदर्श और यथार्थ, व्यक्ति-स्वातंत्र्य और जनहित के बीच गहरा द्वन्द्व छिड़ गया है और मनुष्य इस संघर्ष से छुटकारा पाने के लिये जिन सीधी राहों की खोज कर रहा है, वे राहें उसके पाँव की जंजीर बनती जा रही हैं । वह तब बाहर न देखकर भीतर देखता है । वह खोखले आदमी के भीतर झाँकता है, क्योंकि वह महमूस करता है कि उसके खोखलेपन को स्वीकार किये बिना मुक्ति नहीं है । तब वह पाता है कि वह नीलाम चढ रहा है, वह नीलाम बोल रहा है, वह नीलाम खरीद रहा है । यह बोध उसे व्यंगगील बना देता है । वह सतही मानों कि विडम्बना करने लगता है, वह मसार के रगमच पर होने वाले अभिनय-व्यापार का स्वागत करने लगता है । वह अप्रत्यागित रसभंग, अतिरजित कल्पना और निर्मम आत्मालोचन करते-करते एक विराट व्यंग बन गया है । इस चौथे कारण ने साहित्य की प्रत्येक विधा को, चाहे वह गानी या रिपोर्ताज नुमा निबन्ध हो, यात्रा विवरण हो, कविता हो, कहानी हो, नकल हो, नाटक हो, व्यंगमय बनने के लिये विवग कर दिया है ।

अब यह मान्यता भी ढह गयी है कि व्यंगप्रधान साहित्य उच्चतम कोटि का साहित्य नहीं हो सकता, क्योंकि उसमें शिव नहीं है, समरसता नहीं है या मन्तुलिन शाश्वत दृष्टि नहीं है । वस्तुतः शिव, समरसता या मिद्धता ये मान

ही कुछ कमजोर होने लगे हैं। आज का सवेगशील व्यक्ति इतना विभक्त है कि वह समग्रता की बात सोच ही नहीं सकता। वह विरसता मे ही रस पाता है। वह अधूरेपन या अधकचरेपन मे ही शक्ति ढूँढता है क्योंकि वही अधिक वास्तविक है, वही अधिक अनुभाव्य है। इसका यह अर्थ नहीं कि आधुनिक हिन्दी-साहित्य मे व्यंगेतर कुछ लिखा ही नहीं जा रहा है। गीत लिखे जा रहे हैं, नकली भी असली भी, अरूप कल्पनाये भी प्रसूत हो रही है, वीर रस का संचार भी किया जा रहा है, सूक्ष्म ऐन्द्रिय अनुभव भी आँके जा रहे है। पर इन सब मे से जो स्वर निकलता है, वह स्वर व्यंग का सवादी है। युद्ध की कविताओं ने व्यंगवृत्ति को ही अधिक उभारा है। हिन्दी का साहित्यकार बड़ी व्यथा से अपनी प्यारी मूर्तियाँ खण्डित होते देख रहा है, वह मूर्ति-भञ्जक नहीं है, पर वह नयी मूर्ति गढने के लिये विश्वास नहीं पा रहा है, क्योंकि वह चाहता है कि वह नयी मूर्ति अगर गढी भी जा सके तो ऐसी हो कि वह खडित न होने वाली हो सौ-सौ हथौड़ो की चोटो से भी। यह व्यथा उसे अपने प्रति निर्दय बनाती है। वह कल्याण के पीछे नहीं दौडना चाहता, वह अकल्याण के मूल पर पहले मट्टा डालकर ही दम लेना चाहता है। सवेदनशील व्यक्ति बिखराव का प्रतीक है, वह सहत नहीं है। इसीलिये उसे अपना सबसे बड़ा वंरी अपना मसीहापन ही लगता है। वह अपनी अक्षमता को छिपाना नहीं चाहता, वह संघर्ष करने से नहीं भागता, संघर्ष की तो वह प्रक्रिया है, पर संघर्ष की व्यर्थता को वह समझता है। इसीलिये उसका व्यंग आत्मपरक है, गहरा है।

उदाहरण के लिये कुछ कृतियों को लिया जाय। 'विनोद शर्मा अभिनन्दन ग्रन्थ' एक नकली और थोथी वृद्धपूजा या विनोद शर्मा का ही शब्द प्रयोग करूँ, जीवित-श्राद्ध की प्रवृत्ति पर गहरा व्यंग है। व्यंग उससे भी बडा यह है कि इसे हलके ढग से लेकर टाल दिया गया। 'अपने खिलौने' भारत की राजधानी की नयी कल्चरहीन कल्चर के तमाशे का बहुत ही पैना परीक्षण है, पर जिनका परीक्षण है, वे पढेगे नहीं, पढेगे भी तो कहेंगे, वाह, कैसे बढिया अशआर हैं, तवियत भूम उठती है। सुने तो लेखक सिर पीट ले। 'अंगद के पाँव' सब रग,

गरम पकौड़ी, 'मुर्गछाप हीरो' जैसी कृतियाँ व्यग की नयी संभावनाओं की प्रतीक हैं। 'अगद के पाँव' में अनलकृत सीधे-सादे ढंग से आलोचना, उनिहान एवं सरकृत के छिछोपन को इस तरह निवारण किया गया है कि गर्मदार तो तो चूल्हू भर पानी काफी हो। पर व्यग अकारण ही गया कहना चाहिए। ऐतिहासिक चिन्तन में शोध-आलोचना के मरियल टट्टू ठंडे ज्ञान से जुते हुए हैं, 'सब रंग' में राष्ट्र प्रतीक, मार्ग-दर्शन, सम्यता की न्यायते आदि निबन्धों में आधुनिक भारतीय जीवन की लफफाजी, अनछुई देशभक्ति, अनगमभी विदेशी नकल और अनथहाई गहराई के भूठे दम के ऊपर बर्ती महीन चोट की गयी है और यह चोट उन्हीं हस्त्रा-हथियारों ने की गयी हैं, जिनका प्रयोग आधुनिकतावादी करते हैं। पर मियाँ की जूती मियाँ के मिर फूल जैसी लगती है, मियाँ को अपनी जूती की नाजनीनी का पूरा तजुर्वा है। गरम पकौड़ी और मुर्गछाप हीरो में कथ्य उतना नहीं है, जितना शिल्पविधान। वने शिल्पविधान जोरदार है।

नयी कविता में रोमान्टिक छिछले प्रेम की भावहीन दीरपूजा की अवास्तविक और असानजस भावुकता की अच्छी मरम्मत हुई है। आधुनिक हिन्दी कथासाहित्य में तो प्राणवत्ता ही व्यग में है। पर उसके व्योरे में जाने के बजाय मैं अपनी बात—एक प्रीटिंग कार्ड 'वमन्त' कविता के एक उद्धरण से समाप्त कहूँगा.—

गुजरते वर्ष की अगमित चिंता के दाह पर उल्लास,  
सामूहिक हँसी, रंग का खुल खेल  
विरह से बीधी मगर हर तान,  
अजब यह नवरसन व्यापार  
नग्न कुमुमन, मुक्त गायन, मुग्ध नर्तन  
व्यष्टि के दुँ ख का खुला अवमान  
विगत का उपहास, अनागत को कीच काँदो खेलने की छूट  
क्या यही ऋतुराज ? यह विदूषक ?  
वस्तुओं की व्यर्थता की बोल नीलामी, यही जिसकी वृत्ति ।

नव सहमती मजरी की भेट किसके लिये ?  
प्रत्युत्पन्न भव की शून्यता के बोध, लो करो स्वीकार,  
यह व्यर्थ जाती भेट ।

---

## सत् चिद् वेदना के कवि मुक्तिबोध : एक श्रद्धांजलि

गजानन माधव मुक्तिबोध के कवित्व को आँकने के लिये जिस समय की ग्रपेक्षा है, वह समय मुझे नहीं मिला और विना आँके आलोचना लिखने के लिये जिस कल्पना की कृपा चाहिए, वह कल्पना मुझे नसीब नहीं हुई, इसीलिये मन मे बड़ा संकोच है कि दिक्काल के कंधो पर खड़े कवि पर क्या लिखूँ, कैसे लिखूँ? कैसे कह दूँ कि वे महज उन्मेषशालिनी स्वप्न-सृष्टि के कवि थे, कैसे कह दूँ कि वे निरुपाय दु खबोध के कवि थे या जनवादी मुक्ति थे अग्रदूत, उनकी अनगढ़ भाषा, उनके प्रस्तर-युग के हथियारो की तरह खुरदुरे सहस्र-शीर्षा-विम्ब, उनका बौद्धिक पर आरण्यक संस्कार—ये सब सामान्य आलोचक को परास्त कर देते हैं। ईमानदारी की बात तो यह है कि मुक्तिबोध बीस वर्ष बाद के कवि है। आज की अधुनातन कविता उनको समझने की 'निसैनी' भर है। मैं उनके काव्य के सदेश या सौष्ठव या स्वरूप पर कुछ कहने का साहस नहीं करूँगा, केवल एक चीज मुझे ऐसी लगी ( जिसको गाह तो शायद मैं न सकूँ ), जो मुझे छू जाती है क्योंकि मेरे समग्र सांस्कृतिक बोध को छू जाती है। मैं अपने विचार उस संस्पर्श तक ही सीमित रखना चाहता हूँ। सच्चिदानन्द की दार्शनिक व्याख्या से अधिक उसकी काव्यानुभूति से परिचित रहा हूँ।' क्योंकि सच्चिदानन्द इस धरती के एक छोटे से आँगन में 'गोधूलि घूसरांग' होकर नाचे हैं। इसी परिचय के सहारे 'सत् चिद् वेदना' की अनुभूति को पहचानने की कोशिश करूँगा। मुक्तिबोध 'दिक्काल के जुलूस' देखते-देखते यह अनुभव करने लगे हैं कि 'मान महत्ता की निराकार केवलता' से भरा यह

अधपहचाना जुलूस जाकर एक ऐसे सागर मे डूब गया है, जिस 'काले सागर का सुदूर स्थित पश्चिम किनारे से जरूर कुछ नाता है' और इसीलिये 'हमारे पास सुख नही आता है' । मुक्तिबोध सत् के प्रसार से निरपेक्ष नही रहना चाहते । वे चाहते हैं कि —

धरती के विकासी द्वन्द्व-क्रम मे एक मेरा छटपटाता पक्ष,  
स्नेहाश्लेष या संगर कही भी हो,

कि धरती के विकासी द्वन्द्व-क्रम मे एक मेरा पक्ष,  
मेरा पक्ष, निस्सदेह

बना रहे । साथ ही वे अपनी सार्थकता को अग बने रहने तक ही सीमित नही करते, वे 'एक शून्य मे छटपटाते हुए उद्देश्य' के रूप मे 'अंधेरे के मेघो' के बीच स्थापित देखते हैं । वे 'जीवन के जगल' मे

अनुभव के नये-नये गिरियो के ढालो पर  
वेदना भरने के

पहली बार देखे से जलतल मे

ज्ञानमणि की तलाश करते रहते है । वे 'प्राणजल प्रपात मे', 'प्रतिपल धुलते' विचारो की 'रक्तिम अग्नि के' मणियो के ग्राहक है । इसी चैतन्य की तीखी पुकार है :—

ओ मेरे आदर्शवादी मन,

ओ मेरे सिद्धान्तवादी मन,

अब तक क्या किया ?

जीवन क्यों जिया ?

उदरभरि वन अनात्म बन गये,

भूलों की शादी मे कनात-से तन गये,

किसी व्यभिचारी के बंध गये बिस्तर,

दुःखों के दागों को तमगो-सा पहना,

अपने ही ख्यालो में दिनरात रहना

असग बुद्धि व अकेले मे सहना,



जिन्दगी निष्क्रिय बन गयी तलवार ।

मुक्तिबोध मनीही चेतना के कवि नहीं हैं, दुःख उनके लिये प्रभाव नही, जीवन है । वे दुःख के सहारे नहीं, दुःख में जीनेवाले कवि हैं । दुःख भी उनके लिये सत्य है, इसलिये कि इस दुःख को समझने वाले वे अकेले चाहे हों, भोगने वाले अकेले नहीं है । यह मार्क्सिय बोव हो भी, मार्क्सवादी तो कम-से-कम नहीं है, क्योंकि मार्क्सवादेतर चिन्तन का भी यह उतना ही अग्र हैं, जितना मार्क्सवादी चिन्तन का । बुद्ध का प्रथम आर्यसत्य भी यही है । मनीही तटस्थ दुःखवादी वर्गन से मुक्तिबोध को बहुत तीव्र असंतोष है:-

दुनिया न कचरे का ढेर जिस पर-

दानों को चुगने चढा कोई भी कुक्कुट,

कोई भी मुरगा-

यदि बाँग दे जोरदार,

बन जाये मसीहा ।

उनका दुःख का बोव जितना ही गहरा है, उतना ही व्यापक है । उनके पैर, 'घरती का फैलाव' महमूस करते हैं । उनका मस्तक 'आकाश अनुभव' करता है, उनके दिल में तड़पता है, 'अधरे का अन्दाज', उनकी 'आँखें तथ्य को सूँघती-सी लगती' हैं, यह सब इसलिये कि उनकी

आत्मा में भीषण

मत् चिद् वेदना जल उठी, बहक उठी

है । उनकी वेदना केवल दुःख की साक्षीदार नहीं, दुःख के कारण की भी साक्षीदार है । वे दुःख झेलकर दुःख के दायित्व से छुटकारा नहीं चाहते, दुःख देनेवाली सत्ता का पाप-फल भी भोगने के लिये तैयार हैं, उनका दुःख-बोध अपनी दम्युरूप आकृति को स्वीकार करके ही पूर्ण होता है, इस आकृति की निर्मात्री 'मामजस्यों की दुष्ट व्यवस्था' की जानकारी करा के ममग्र होती है, इसीलिये तो वे 'अकेले मुक्ति' के अन्वर्थी नहीं, क्योंकि वे सबके बन्धन के सहकारण हैं । और इसी से वे जलने में नहीं - 'कटने और टूटने' में, टूटकर विस्फोट शब्द के रूप के 'सबकी कहानी' बनने में जीवन की सार्थता मानते

हैं। मुक्तिबोध के काव्य में जो 'वात' आज की खंडित चेतनावादी मनोवृत्ति को आलोचित कर देती है, वह है विराटता से सम्पृक्तता। वे 'तिमिर में भरते हुए समय को' और 'उसके गिर रहे एक-एक कण से चिंतनगियो का दल' देखते-देखते अभ्यस्त हो गये हैं। उनके 'अनाकार कधे', 'सुनील शून्य' को वहन करते-करते कड़े हो गये हैं। उनकी भुजाओं में 'आममानी शमशीरे' शक्ति बन कर बस गयी है। वे 'अगम अथाह की वर्जित सिन्धुयात्रा' कर चुके हैं, वे 'अपाहिज पूर्णताओं' को तोड़ चुके हैं। उनके काव्य में बार-बार दिक्काल मूर्त-सशि बन कर आते हैं। वे दिक्काल की महिमामयी चेतना से 'तडित् का उजाला' निरन्तर फैलाते रहते हैं। उनके विराट् बोध के आगे 'अम्बर के हाथ-पैर फूलने लगते हैं' 'काल की जडे सृजने' लगती है। यह मध्य प्रदेश के पठारी जगलो के कवि का सहज बोध है। ऐतिहासिक खंडहरों के बियावानों में रमनेवाले मन की निर्भय पुकार है। 'कवि की साँभ और कवि की रात, 'सुवह और दिन' 'उठते-गिरते हुए दिगवकाश जल में' 'नहाते ही रहते हैं'। इसीलिये जब कवि 'सकर्मक सत्-चित्-वेदना भास्कर' रूपी नये-नये सहचर ढूँढता है तो कुछ भी अस्वाभाविक या अप्रत्याशित नहीं लगता। पर यह समझना भूल होगी कि मुक्तिबोध का जिप्सीभाव, स्वप्नयात्री रूप और वादलों का तरह कामचारी क्रीड़ा-वृत्ति, अपने आप में साध्य हैं। यदि ऐसा होता तो उनकी कविता तमाशा बनकर रह जाती और बौद्धिक चमत्कार पैदा करके रह जाती। वस्तुतः ये सारी की सारी चीजें उनकी वेदना की राह 'चलती उपलब्धियाँ हैं, कवि ने इन्हें चाहा नहीं, माँगा नहीं, यहाँ तक कि कई जगह इन्हें ठुकराया भी, तिरस्कार किया, पर ये राह में पड़ी थी, कवि ने इनको छुआ, हाथ में लिया और आगे बढ़ा। उसने अपने को जग में नहीं, जग को अपने में 'खपाया'। इसलिये उसने 'अपने जिन्दा सत्यो का गला बचाने को' अपना अनुभव छिपाकर नहीं रखा। वे 'चक्करदार जीनों पर चलने से' जो 'छलछल धन' मिलता है उसके आकांक्षीन तो नहीं थे, वे अपनी जान 'सीधी-साधी पटरी-पटरी पर दौड़े'। वे मानव-परम्परा को वहन करने की पीड़ा भूलकर स्वयं परम्परा की देवमूर्ति बनते हैं और फिर 'बीड़ी की तलव' पर उंस 'गौरव की ऐसी-ऐसी

करने लगते हैं। यह फकीरी भाव भारतीय किसान की निरभिमान त्यागवृत्ति ही है और भारतीय विचारक की सामान्य से यह तादात्म्य-बुद्धि ही मुक्तिबोध की कारयित्री प्रतिभा की उपादान सामग्री है। मुक्तिबोध का काव्य इसीलिये सत्-चिद् का आनन्द नहीं, सत्-चिद् की वेदना है, वह ऐसा नरकाव्य है, जिसमें नारायण की आँखों की व्यथा भरी है।

मुक्तिबोध की वेदना सत्-चिद् की भूमिका पर अधिष्ठित है सही, पर वह नकली नहीं है। यह वेदना बड़ी व्यापक है पर साथ ही बड़ी गहरी, इसके लिये कवि 'सारे के सारे खतरे उठाने के' लिये तैयार है, उसका काम 'रंगीन पत्थर फूलों' से चलनेवाला नहीं। वे अपनी इस वेदना के अकेलेपन को समझते हैं पर घबराते नहीं, इसलिये कि उन्हें लगता है कि—

जितना मैं लोगो की पाँतों को पार कर,  
बढता हूँ आगे,  
उतना ही पीछे मैं रहता हूँ अकेला,  
पश्चात् पद हूँ,  
मेरे ही विक्षोभ-मणियों को लिये वे—  
मेरे ही विवेक-रत्नों को लेकर—  
बढ रहें लोग अँवरे मे सोत्साह,  
किन्तु मैं अकेला।

वे 'बौद्धिक जुगाली में' 'अपने से दुकेले' बन लेते हैं। वे अकेलेपन को सार्थक पाते हैं 'मानने और मनवाने' के आग्रह में। उनकी वेदना कुंठा नहीं है, विफलता नहीं है, उनकी वेदना गेरिणति है। वे 'वर्तमान समाज में चल नहीं सकते' की व्यथा को झेलकर 'किराये के विचारों के उबास से और नपुंसक श्रद्धों की गटर में छिपनेवाली त्रास-भावना से गुज़रकर', 'अर्थों की वेदना' के धावों के आस-पास 'आत्मा में चमकीली प्यास' भरनेवाले कवि हैं। उनकी

तडित्तरंगीय वही गतिमयता,  
अत्यन्त उद्विग्न ज्ञान तनाव वह—  
सकर्मक प्रेम की वह अतिशयता,

वही फटेहाल रूप !!

है। वह मध्ययुगीन सत् के सत्य की तरह ही भारतीय सत्य का एक अनछुआ पहलू है। कवि की वेदना का साकार रूप है वह 'स्याह पहाड़' जिसकी देह पर—

जिन्दगी के भयकर स्वप्नों के मेह,

रहते तैरते, मसानी आसमानी में।

पर यही पहाड़ जब 'सब जगो की विशेषताएँ उधार लेता' है, तब 'भयभीत आँखों के हसों' और 'घावभरे कवूतरो' की सुधि करता है। 'एक की शिवरी लाल-लाल जलती हुई द्विवरी' और अपने प्यारे देश के 'लाल-लाल सुनहले आवेश' की स्मृति की आग में पिघलता है तो कवि की हथेली पर 'अग्नि-विवेक की आग' बन जाती है, उस आग में से 'ज्वलत सरसिज' पैदा हो जाता है 'भीतर से गीला, पक से आवृत और स्वयं में घनीभूत' और तब कवि को 'तेरी' बिलकुल जरूरत नहीं रहती है।

कवि की यह वेदना 'मानव-न्याय-संवेदन' है जो 'हृदय में प्राकृतिक' रूप में दहक रही है, यह मन और आत्मा के चकमक पत्थर को रगड़कर आग पैदा करती है, 'जीवन-स्वप्न चमकाती है' और 'ज्ञान तडपाती है'। इस वेदना ने कवि को 'व्यक्तित्वांतरित' कर दिया है और दूसरी 'अधूरी दीर्घ कविता' को 'आवेग-त्वरित कालयात्री' तथा 'आगमिष्यत् की गहन गभीर छाया' बना डाला है। यह वेदना विद्यापति की वेदना की तरह सजीव है—

'दुँहु दिसि दारु दहन जइसे दगधड आकुल कीट परान् ।'

यह वेदना 'नत होकर उन्नत होने की बेचैनी' है। इस वेदना के जहाज पर ही ( इस 'क्षोभ विद्रोही सगीत विरोध' के साहसी समाज पर ही ) आरूढ़ होकर 'कवि भीतर व बाहर के पूरे दिलिदर से, मुक्ति की तलाश में चलता रहा और उसने 'आगामी कल' को 'आगत आज' के रूप में पा लिया। कवि की यह वेदना आत्मदान की व्यर्थता की नहीं, आत्मदान की अयथेष्टता की वेदना है—

जितना भी किया गया,

उससे ज्यादा कर सकते थे,

ज्यादा कर सकते थे ।

इसको समझने के लिये हिन्दी की उस काव्य-सम्पदा का बोध होना चाहिए, जिसने 'अपना घर जला कर हाथ में लाठी ली है,' जिसने इमशान में शिव को जगाया है और जिसने दोनों जहाँ के ऐश को खाक में मिलाया है । मुक्तिबोध उस श्यामाचला हिन्दी के हाथ में सद्-चिद्-वेदना के अँधेरे में चमकनेवाले फूल हैं । वे स्वयं श्रद्धाजलि हैं । इस देश के कृतित्व को अनत के प्रवाह में, उन्हें शब्दों से श्रद्धाजलि कैसी दी जाये ? और शब्द भी तो मुझे अपने नहीं मिले, उन्हीं के शब्दों से उनको यह श्रद्धाजलि ।

---

## स्वाधीनता की भारतीय परिकल्पना

‘तथागत के करुणामय मुख-कमल से उनके हृदय का यह उद्गार निकला तुम्हारे विनाल और जन-सकुल प्राच्य देश में लोभ, हत्या, लोलुपता और असत्य का राज्य बहुत दिनों से चला आ रहा है। बुद्ध की शिक्षाओं के लिये तुम्हारे यहाँ कोई आदर नहीं है। अच्छे कार्यों की और कोई रुझान नहीं है। तुम्हारे लोगों के पापों का कोप इतना परिपूर्ण तथा विपुल है कि वे अनन्त काल के लिये नरक के गर्त में पड़ते जा रहे हैं, तोप की गोली के रूप में परिणत करने के लिये पोसे जा रहे हैं, कुछ पशु का आकार ग्रहण कर रहे हैं—सींगदार और रोयेदार पशु का रूप ग्रहण कर रहे हैं। जिन पशुओं का मांस उन्होंने खाया था, उन पशुओं का रूप धारण करके वे ही मनुष्यों के भोजन बन रहे हैं। कनफ्यूसियस ने उन्हें सद्गुण सिखाना चाहा, एक शासक के बाद दूसरे शासक ने नये-नये दण्ड और नयी-नयी यातनाओं से उन्हें ठीक करना चाहा, पर कोई भी कानून उनके नैतिक पतन को रोक नहीं सका, कोई भी किरण उनके अन्धकार को छेद न सकी।’

यह उद्धरण ‘ऊ च्चेग-येन’ के ‘वानर’ नामक उपन्यास से लिया गया है, जिसकी रचना १६ वीं शती के अन्त में हुई थी और ऊपर उद्धृत उद्धरण चीन के लोगों के बारे में है। ह्वेन सांग को दैवी प्रेरणा हुई कि वह इस पतनोन्मुख समाज की रक्षा के लिये भारत जाये और वहाँ से त्रिपिटक लाकर इसका उद्धार करे। ‘ऊ च्चेग-येन’ का उपन्यास ह्वेन सांग ( श्वान् च्वाग ) की यात्रा की कहानी है। भारत और चीन की विचारधाराओं के संघर्ष के संदर्भ में यह उद्धरण बहुत महत्त्व रखता है। चीन और भारत की मैत्री की बात जिन लोगों

ने की है, उन लोगो ने एक चीज ध्यान में नहीं रखी, चीन ने भारत से कुछ ग्रहण किया, उसे अपनी प्रकृति में ढाला, पर चीनांशुक और चाय इन दो को छोड़कर भारत को उसने कुछ दिया नहीं। चीन ने इस ग्रहण को करद राज्य की भेट के रूप में स्वीकार किया, क्योंकि उसकी सनातन व्यवस्था स्वर्ग और पृथ्वी के बीच किसी चीज को स्वीकार नहीं करती रही है, या तो ऊँचा है, या नीचा। बराबर भी कोई चीज हो सकती है—यह उस व्यवस्था को स्वीकार नहीं है। यही कारण है कि चीन में बौद्ध-धर्म का प्रचार हिन्दु-स्तान से जोड़ने के लिये सूत्र नहीं बना, बल्कि चीन की निषेधात्मक विचारधारा को सारे ससार से विलग करने के लिये एक उपयोगी माध्यम बना। एक चीनी दार्शनिक 'फुग यू लान' ने 'चीनी दर्शन का इतिहास' नामक ग्रन्थ में यह प्रतिपादित किया है कि बौद्ध दर्शन के अत्यधिक प्रसार का कारण 'ताओ-दर्शन' से इसका साधर्म्य है। यहाँ तक कि 'यू' और 'वू धर्मों को,' जो वस्तु के भाव और अभाव के द्योतक हैं, ज्यो का त्यो स्वीकार किया गया, क्योंकि शून्यवाद के अस्तित्व और नास्तिक के दोहरेपन के लिये इसमें आधार मिला। जिसको 'ताओ-धर्म' में प्रतिरोध का प्रतिषेध या पूर्ण आत्म विस्मृति कहा जाता है, वह बौद्ध निर्वाण के समीप है, जिसमें कोई कोटि स्थापित नहीं की जा सकती।

यह स्मरण रखना चाहिए कि भारत में दर्शन की निषेधमुखी धारा केवल शास्त्र की परिधि के बाहर जीवन में पूरी तरह नहीं उतरी, क्योंकि भारतीय जीवन का चरम लक्ष्य स्वीकार था, विश्वसत्ता से तादात्म्य का, जगत् या व्यक्ति का नकार नहीं। यही कारण था कि महायान-धर्म की परिणति वज्रयान में हुई, जिसमें शून्य का स्थान सहज ने और प्रजा का वज्र ने ले लिया। इसीलिये कालान्तर में बौद्ध-धर्म व्यापक भारतीय धर्म में विलय को प्राप्त हो गया।

प्रश्न यह है कि क्या भारत और चीन की विचारधाराओं में कोई साम्य है। अमरीका में चीन को सुदूर-प्राच्य देश माना जाता है, अरब देशों को मध्य प्राच्य, पर भारत को इन दोनों के अन्तर्गत नहीं रखा जाता है। भारत की

सजा दक्षिणी एशिया है। मजे की बात यह है कि चीन का वन्द घेरा पश्चिम के लिये जितना रहस्यमय है, उतना भारत नहीं, पर व्यवहार में चीन जितना पश्चिममय है, उतना भारत नहीं। मुझसे अमरीका में दो-तीन बार यह प्रश्न पूछा गया, क्या बात है भारत ने पश्चिमी प्रगति के तौर-तरीकों को पूरी तरह से नहीं अपनाया, जबकि चीन ऐसे प्राचीन देग ने अपना लिया और अपनाकर ही वह शक्तिशाली बन गया ? यह सचमुच ही नयी सस्कृति का और वीद्विकता का दम्भ करनेवालों के लिये रहस्यमय पहली है। वे चीन-भारत-सघर्ष से इसलिये प्रसन्न हैं कि वह भारत को पश्चिम का और अधिक आश्रित बना देगा, पर वे भारत और चीन का इतिहास भूल जाते हैं। चीन सदा से अभ्यस्त रहा है एकाधिकार के शासन का। वहाँ सम्राट् साक्षात् परमेश्वर माना जाता रहा है, इसीलिये कुबलाखाँ बाहर से आकर भी चीन में बोधिसत्त्व बन सका, मिंग साम्राज्य के पतन के बाद मचू साम्राज्य स्थापित हुआ, ये मचू भी बाहर से आये और चीन में नये देवता बन गये। दक्षिणी चीन से नयी शक्ति के रूप में उठा हुआ 'माओत्से तुग' भी इसी परम्परा में नया देवता बना है। इसके विपरीत भारतवर्ष में राजा शासक था, नियामक कभी नहीं था, नियामक थी पुराण प्रकृति। चीन में इसलिये राजनैतिक रिक्तता के साथ-साथ सांस्कृतिक रिक्तता आयी है, पर भारत में राजनैतिक दासता में भी सांस्कृतिक चेतना अक्षुण्ण बनी रही है। सांस्कृतिक दृष्टि से भारत में रिक्तता कभी नहीं आयी। थोड़ी-बहुत आयी है, तो स्वाधीनता के १० वर्षों के बाद। चीन का इतिहास रीतने और भरने का इतिहास है, उसमें निरन्तरता केवल इस माने में है कि चीन की जनता ने सदैव सत्ता को स्वीकारा है और सत्ता सदैव कुछ लोगों में केन्द्रित रही है। सत्ता का केन्द्र बदला है, सत्ता नहीं बदली है और न बदली है उसकी निर्ममता, निरकुशता और विश्व-निरपेक्षता।

चीन के इतिहास ने पिछली गताव्दी से लेकर तब तक कई उलट-फेर देखे हैं। मचू-साम्राज्य का पतन देखा है, अफीम-युद्ध देखा है, वक्सर-क्रान्ति देखी है, क्रान्ति में ईसाई मिशनरियों का वध देखा है, पश्चिमी उपनिवेशवाद की लूट-खसोट देखी है और देखा है कुओमिन्ताग, और दक्षिणी साम्यवादियों



का समझोता तथा डग समझाने का दृष्टना । चीन के उन्निदान का गाना बड़े टिकाऊ कागजों पर गहरी काली रोजना में ग्रामिट अक्षरों में प्रिन्ट रहना है । वह पश्चिम की मस्कृति से जितना ही भिन्न है, उतना ही प्रभिन्न, क्योंकि वह भी साध्य की चिन्ता नहीं करता, साधन की करता है । पश्चिम का साध्य जरूर भिन्न है, पर साधन रूप में जिग मनुष्य के निरपेक्ष यन्त्रवाद को उन्नत स्वीकारा है, वह चीन ने भी अपना लिया है । चीन के दर्शन का एक सर्वमान्य निद्वान्त है कि जो चीजे अच्छी लगती हैं, उन पर विश्वास नहीं किया जा सतना, जिन पर विश्वास किया जा सकता है, वे अच्छी नहीं लगती । उनी नियम को मानकर चीनी विश्वास तो करता है मानववाद में, पर उससे प्रेम नहीं करता और प्रेम करता है वह विस्तारवाद से, पर कहता है, इसमें उसे विश्वास नहीं । भारतवर्ष वर्तमान समय में चीनी की ही तरह है, वह प्रेम करता है मानवी आदर्शों से और विश्वास करता है औद्योगिक प्रगति में, वह प्रेम करता है ममभाने से और विश्वास करता है युद्ध में । पर एक अन्तर है कि चीन झूठे आदर्शों को मच्चाई से जी रहा है और भारत सच्चे आदर्शों को झुठला रहा है । चीन में इमीलिये गलत नेतृत्व भी शक्तिशाली है और भारत में सही नेतृत्व शिथिल । सघर्ष विचारधारा का ही नहीं, विचारधारा के साथ तादात्म्य की मात्रा में भी है ।

ईमानदारी से सोचने की बात है कि हममें से कितने लोग हैं जो भारत-माता की जय बोलते हुए भी कर्मपरायण हैं, जिसकी जय बोलते हैं उसकी महिमा का स्मरण और ध्यान आवश्यक है, पर लक्ष्मणसेन के दरवारी पडितों का विश्वास वख्तियार खिलजी को रोक नहीं सका और पूरा बगाल मुट्ठी भर सैनिकों ने रौद डाला । यह सही है कि हम उतने क्रूर, अमानवीय और न्यायनिरपेक्ष नहीं बन सकते, हमें बनना भी नहीं चाहिए, पर हमको अपने जीगमहल में उतरना भी चाहिए । चीन से सघर्ष है, इसको यह कह करके टालना कि यह चीन के नेताओं से सघर्ष है बहुत बड़ी भूल है, क्योंकि चीन की जनता चीन के नेताओं से भिन्न नहीं है । हों भारत की जनता को पूर्णतः उनके नेताओं से एकाकार करने की कल्पना करना जरूर इतिहास के अब तक

के मोड़ के प्रतिकूल होगा, क्योंकि भारत की जनता सदैव कुछ आदर्शों के प्रति अर्पित रही है, नेताओं के प्रति नहीं। इमलिये यदि भारत को एक करना है तो उन आदर्शों को प्रखर करना होगा। उन्हें आकाश-गंगा की तरह दुग्ध-धवल, जीतल और दूर रखकर जनता को उन्मुख नहीं किया जा सकता। आदर्श को मूर्त्य की तरह तपाना होगा। दिन के प्रकाश में रहने का अभ्यास करना होगा। यह समय है आदर्शों की प्राथमिकता के ऊपर निर्णय लेने का, देश का सम्मान ऊपर है कि शान्ति, घर की, अपनी स्वाधीनता की प्रतिज्ञा ऊपर है कि पड़ोसी के साथ अभिसार में किया गया वादा, सविधान की मर्यादा ऊपर है या व्यक्ति का आश्वासन, अपना चुननेवालों के प्रति नैतिक दायित्व ऊपर है या अपनी खामख्याली की विग्व-बन्धुता ? निर्णय लेना सहज नहीं है, क्योंकि हमारे स्वाधीन राष्ट्र के मगठन की कई परतें हैं। पर यह निर्णय अब टाला नहीं जा सकता।

निर्णय टालने का अर्थ होगा भारतीय सामाजिक रचना को विश्रुखल बन जाने की पूरी छूट, भारतीय एकता की कल्पना को शाब्दिक रह जाने की लाचारी और निर्लज्जता को सम्मान का पर्याय बना देने की आगका। विदेशी आक्रमण भारतवर्ष में कई बार हुए और भारत की सांस्कृतिक अखण्डता इन आक्रमणों से टूटी नहीं, पर आज उसके भी टूटने का भय है, क्योंकि हमारे सामने उसका कोई चित्र ही नहीं है। हम इतने निरजन, शून्य और निर्गुण हो गये हैं कि भारतीय सस्कृति का अर्थ चाहे तो सब कुछ ले ले, चाहे तो कुछ भी न ले। आज तक हम पश्चिम की सांस्कृतिक दासता से बचे रहे, उमका कारण यह था कि हम अपने स्वाधीनता के युद्ध में गीता से प्रेरित हुए और हमने राजनैतिक पगधीनता में मर्घर्ष को आध्यात्मिक साधना के विरोध में खड़ा नहीं देखा। हमने यदि वसुधा को कुटुम्ब के प्रति लगाव होने के कारण और यदि विग्व सस्कृति से अपने को जोड़ा तो अपनी सस्कृति का अभिमान खोकर नहीं। जब मैं सांस्कृतिक आत्मबोध की बात करता हूँ तो मेरे सामने अपनी सस्कृति का झूठा अभिमान आदर्श के रूप में नहीं है और न मैं विश्व के समस्त ज्ञान को और समस्त सांस्कृतिक उपलब्धि को भारत की प्रसादी ही

मानता हूँ। मैं इसमें भी भारत की शान नहीं समझता कि वह दुनिया में सब से अकेला है। मैं सिर्फ यह जानता हूँ कि हम बौद्धिक धरातल पर पश्चिम की संस्कृति के साथ हैं जरूर और निश्चित रूप में अरबी या चीनी संस्कृति से इन धरातल पर विलग, क्योंकि हम प्रत्येक व्यक्ति की अच्छी संभावना में विश्वास करते हैं और उसकी संभावना के विकास में समुचित अवसर देने वाले समाज में विश्वास करते हैं।

भावना के धरातल पर हम पश्चिम से विलग हैं, क्योंकि हम अपनी मुक्ति के लिये उद्धारकर्ता स्वयं हैं। अपने से इतर उद्धारकर्ता में हमारी आस्था नहीं है। चीन की संस्कृति से हम इन दोनों धरातलों पर विलग हैं, केवल बाह्यान्तर के धरातल पर हमारी एक समानता है, चीन की संस्कृति 'लि' में विश्वास करती है, हम 'ऋत' या धर्म में विश्वास करते हैं। हम दोनों व्यवस्थाओं को सहज उत्पन्न शक्ति के रूप में मानते हैं। हाँ, यह जरूर है कि चीन में प्रत्येक व्यवस्था में 'लि' अपने को ढाल लेता है, जब कि हमारे यहाँ प्रत्येक व्यवस्था ही 'ऋत' के चक्र में ढल जाती है। भारत जिन नदियों और पहाड़ों का पुत्र है, वे दुहरी सार्थकता रखते हैं, उनके साथ हमारे कुछ संस्कार हैं। उन संस्कारों से उन्हें विलग कर दिया जाये तो वे निर्जीव और निरर्थक हो जाते हैं। हिमालय देवात्मा है, गंगा देव-नदी, और देव का अर्थ है स्वयं प्रकाशित होने वाला, दीप्तिमान् उन्नयन की ओर उन्मुख आदर्श-पुंज। हमारा विश्वास यह स्पष्ट हो जाना चाहिए—मरण में नहीं है आहुति में है, निर्वाणोन्मुख दीप में नहीं है, हविष् से धधकनेवाली ज्वाला में है, हमारा विश्वास एक नारायण के इशारे पर नाचनेवाली नरराशि में नहीं है, एक-एक नर की साधना पर उतरने वाले नारायण में है। हम शिव की तरह असुरों को भी वरदान दे सकते हैं, पर देवत्व की रक्षा के लिये त्रिपुर का सहार कर सकते हैं, पारिवारिक आदर्श की रक्षा के लिये जगत् के स्रष्टा ब्रह्मा का भी शिरच्छेद कर सकते हैं। बुद्धत्व का आदर्श भी जो हमने अज्ञत स्वीकार किया, वह इसलिये कि बुद्ध ने मार के ऊपर विजय पायी, बुद्ध ने दुःख का निदान किया और लोक को सम्यक् आचरण की शिक्षा दी। वैसे हमारे आदर्श हमेशा चक्रपाणि, धनुर्धर, परशुधर और हलधर

ही रहे हैं। चीन ने पश्चिम के विधि-दर्शनो को साध्य के रूप में नहीं साधन के रूप में स्वीकार किया है, उसका साध्य तो निषेध है। आज का सकट चीन से अधिक इस निषेध का मामला करने का सकट है। हम अपनी स्थापना तभी कर सकते हैं, जब इस निषेध का निषेध कर ले। हो सकता है कि हममें से जो लोग उदार हैं, वे चीनी चित्रकला, चीनी रसोई और चीनी कविता के निषेध के लिये तैयार न हों, और न तैयार हों चीनी जनता के विरोध के लिये ही, पर मैं समझता हूँ कि हमें चीन को उसकी समग्रता में देखना होगा और यह भी निर्णय लेना होगा कि क्या हम भी चीन को देखा-देखी ध्वजमुखी होकर ही स्वाधीन रह सकते हैं ?

मैं समझता हूँ कि अपने स्वरूप की पहचान अपनी मुक्ति का सबसे बड़ा साधन है और इसीलिये मैं चीन की विचारधारा के साथ अपने विरोध को पश्चिमी विचारधारा के विरोध या मेल से जोड़ करके रखना चाहता हूँ। चीन को यह सहूलियत है कि वह अपने को सबसे विलग करके रख सकता है, पर हमें सत्रमे सम्पृक्त होते हुए भी अपना अलग स्वरूप कायम रखना है। यदि हम ऐसा नहीं करते तो चीन की सबसे बड़ी विजय यही होगी। एक विजय उसकी हो चुकी, हमने अंग्रेजी में अपने को बाँध लिया, आगे भी इसके लिये कुफल हो सकते हैं, इसीलिये फिर से अपने को जाँचने का वक्त आ गया है और अपने धुँधले विश्वासों को छाँट करके अलग करने का वक्त आ गया है और वक्त आ गया है इस धुँधलके को कायम रखनेवाले मुट्ठी भर सस्कृति-शून्य अन्धे और बहरे वर्षधरो ( ख्वाजासराओ ) की सत्ता को नकारने का। समय आ गया है कि हमारी स्वाधीनता की परिकल्पना उस चीनी परिकल्पना से विलग हो, जो मानती है कि बन्धन और मुक्ति में वही अन्तर है, जो रेशम के कीड़े और मकड़ी में है। रेशम का कीड़ा कोष बुनता है और स्वयं उसमें बन्दी हो जाता है, मकड़ी जाल तानती है और उससे अलग रहने के कारण मुक्त है। न तो हमें अपने-अपने रेशमी कोष के कारागार में बँधना है और न मकड़ी की स्वतंत्रता की कामना करनी है।

## नयी कविता का सही चेहरा

नयी कविता की परिभाषा ठीक-ठीक तब तक नहीं की जा सकती, जब तक इसका सही-सही विवेक न हो जाए कि कौन-सी नकली नयी कविता है और कौन सही मानी में कविता है। 'नयी कविता' यह नाम कुछ भ्रामक जरूर है पर प्रयोग के बाद वन जाने पर यही नाम कुछ सुविधाजनक प्रतीत हुआ। वैसे, इस नयी विशेषता की सार्थकता केवल इतनी है कि इन कविता-धारा ने काव्यगत प्रतिमानों का पुनर्नवीनीकरण किया है। कुछ हद तक, इमीलिये, जितनी यह नयी है, उतनी ही पुरानी भी। स्वाधीनता के बाद इस भाव-धारा का अधिक विकास भी इस बात का द्योतक है कि इसके पीछे न केवल देश का, बल्कि काल का भी एक अखण्ड-बोध है। अपनी जमीन पर खड़े होने का अडिग विश्वास है और विश्व के साथ सामंजस्य होने का गहन दायित्व है। छायावाद एक रीतिविरोधी इतिवृत्तात्मक कविता की प्रतिक्रिया में प्रवृत्त हुआ। इस प्रकार वह एक प्रतिक्रिया की प्रतिक्रिया था और, इसी कारण, वह अपने ही पोपको के द्वारा धारा में विसर्जित कर दिया गया। उसने कुछ गन्ध दिया, कुछ रंग दिया, पर वह धारा इतनी अधिक अध्यारोपित धारा थी कि वह कोई आकार ग्रहण न कर सकी। उसकी प्रतिक्रिया के रूप में नहीं, बल्कि उसके रिक्त अवकाश को भरने की विवशता से ही कविता नयी धारा की ओर अग्रसर हुई। यदि भाषा को कुछ घिसे घिम्बो, गब्द की कुछ रुन्झुनों और विषय को अरूप और अप्राप्य की मर्यादाओं से मुक्त करने के प्रयास को प्रतिक्रिया कोई कहना चाहे तो नयी कविता को भी कोई प्रतिक्रिया मान ले, मुझे आपत्ति न होगी। नयी कविता एक सहज विकास के क्रम में है और यद्यपि प्रत्येक ऐसी कविता का उस कविता से प्रत्येक युग में संघर्ष रहा है, जो लीक से बँधी होने के कारण दुर्वह हो चुकी है। नयी कविता का संघर्ष अपनी पूर्ववर्ती कविता

से प्रायः नही के बराबर है, क्योंकि उसका प्रारम्भ ही एक ऐसी रिक्तता से हुआ है जिसे पूर्ववर्ती कविता छोड़ गयी थी। नयी कविता के ऊपर बाहरी प्रभाव नये कवियों की दीक्षा और संस्कार के अनुपात में है। जिन लोगों ने आलोचना के नाम पर कवीर का रहस्यवाद, और कविता के नाम पर खड़ी बोली का काव्य-सकलन पढा था, वे हरेक प्रभाव में पड़े और उनके लिये हर जगह अभिभूत करने वाली नवीनता ही नवीनता मिली। जिन लोगों ने अनुभव के रस को स्वयं नही पाया था, उनके लिये कविता निश्चय रूप से वादविवाद प्रतियोगिता बनी। जिन लोगों ने लोक सस्कृति की प्रत्यग्रता को सजावट और नुमाइश की चीज समझा, क्योंकि उनका नागरीकरण भी अधकचरा था, उनके द्वारा नयी कविता या नयी कहानी आंचलिकता का नारा बन्द गयी। जिन लोगों ने लय की शक्ति के नये विस्तार को लय का विलय माना, उनके हाथों में पड़ कर नयी कविता शक्तिहीन गद्य की ठठरी मात्र रह गयी। पर ये सब चेहरे नकली हैं।

असली चेहरे की बात करते समय पहले ही मैं यह जरूर इंगित कर देना चाहूँगा कि कभी कभी असली कवियों ने भी स्वाँग के लिये नकली चेहरे लगाये हैं, और यह नकली चेहरे लगाने की आवश्यकता हिन्दी के सारग्राही आलोचक के तकाजे में उठी है क्योंकि वह आलोचक असली कविता में विशेष नहीं पाता, विशेष पाता है नकली कविता में, क्योंकि नकल में सब कुछ सतह पर रहता है और इसीलिये, बहुत सुगमता से हाथ आ जाता है। तो असली नयी कविता के लक्षण पर आऊँ। इसकी पहली विशेषता है जीवन के आस्वादन में विश्वास। यह विश्वास कविता के लिये नया नहीं है। कालिदास ने इस विश्वास के प्रतीक के रूप में आम्र-मजरी अपने काव्य के द्वार पर टाँगी है। ब्राउनिंग में भी यही उत्साह है जब वे कहते हैं—

‘मैं बना हूँ जीवन की सघनता से

चैनन्य की विशदता से

अपने धर्मों में, रागों से, द्वेषों से

सवेदन और क्षमता से विविक्त अन्त करण से, . .

पर मुझमें ही जुड़ी है एक ऐसी विकलता  
जो भर देना चाहती है सब कुछ,  
पर लेना चाहती है सब कुछ  
समस्त ऐन्द्रियता में,  
वही मैं हूँ ।'

नयी कविता में अपने को 'सेतु के रूप में' देखते हुए भी, 'नारायण की आँखों की व्यथा' अपनी आँखों में ले लेने का दुस्साहस, इस जिजीविषा का प्रमाण है। चूँकि इस सधनता की अभिव्यक्ति व्यक्ति में ही सम्भव है, इसलिये किसी हीरो या मुख्य नायक के निर्माण के लिये या किसी अपरूप अनुभाव्य साँचे के लिये मिट्टी का लोदा बनने के लिये भी नहीं है, इसलिये व्यक्ति का उपयोग भी नहीं है। पर इसका अर्थ यह नहीं है कि कविता में अह का विस्फोट हो। वस्तुतः नयी कविता अनुभव की सबसे चरम कड़ी के रूप में अह के विलयन का प्रकृष्टतम माध्यम मानती है। इस माने में प्राचीन कविता के आदर्श से वह प्रेरित है, क्योंकि वे प्राचीन कवि जो 'अह' को विलीन करके ही लिखते थे, उनके लिये कविता स्वास्थ्य-लाभ का साधन नहीं स्वस्थ व्यक्ति की आनन्द साधना थी। ठीक आदर्श वही है, यह मैं मानता हूँ। 'मेरी कविता उसकी अनुगामिनी नहीं है तो वह मेरी सीमा है।' आत्मनेपद की तरह मनुष्य की देह को साधन-धाम चाहे न माना हो परन्तु उनका भी साध्य व्यक्तित्व के विस्तार में अह का विलयन ही है। नये कवियों ने मनुष्य के अनुभव को सामान्य से अधिक विशेष रूप में ग्रहण करने पर जो बल दिया है, उसी के कारण वह क्षण का आग्रही जान पड़ता है, किन्तु इस क्षण के आग्रह की नियत रूप से क्षणिकता का आग्रह मानना ठीक नहीं है। साथ ही, इस क्षणभाव की सार्थकता सवेदनशील के लिये है, इतर के लिये नहीं, यह भी जानकर चलना चाहिए यह क्षण-भाव जीवन की अखंडता का प्रत्याख्यान नहीं, समर्थन है। नयी कविता में मृत्यु का विष्व जो बार-बार आया है, सार्त्रवादियों के अतिगम्य से ले कर ओस-बूँद की ऐसी ढर-कन तक ( जो भरते-भरते हरमिगार का फूल बन जाए ) मृत्यु जीवन की अभिव्यजक बन कर ही आती है। यह मध्यकालीन भक्त कवियों की 'सुली

की सेज' है, स्पेन के कवियों की 'अँधेरी रात' है। इसी में से आल्लाद का जीवन के ज्वाल और आनन्द का उद्वेग होने पर सार्थकता लगती है। लोर्का ने जिस 'दूएन्दे' की बात की है और इसे अन्तस् से उद्भूत बतलाया है, वह भी यही है। वस्तुतः नयी कविता में मृत्यु का ही प्रत्याख्यान है। क्वासीमोदो की पक्तियाँ—

मैं मृत्यु के लिए तैयारी क्यों करूँ क्योंकि मैं जानता हूँ, जहाँ अर्थ है,  
जानता हूँ इति वह सतह है,

जिम पर मेरी छाया का लुटेरा चल रहा।

मैं छाया ही नहीं जानता,  
या अज्ञेय की पक्तियाँ—

भीतर ही भीतर भरे पत्तों के साथ गलता और जीर्ण होता रहता हूँ,  
नये प्राण पाता हूँ ..

नये कवि की उस आकाक्षा को सूचित करती है जो 'वसत से अब असतुष्ट नहीं रह सकता' (क्वासीमोदो)

नयी कविता का दूसरा लक्षण है पार्थिव जगत् की समग्रता का ग्रहण। केवल, यह हिन्दी कविता में इसलिये अधिक तीखा लगता है कि कुछ शताब्दियों तक पार्थिव जीवन के निषेध पर या उसके मात्र एक अंश के स्वीकार पर आवश्यकता से अधिक बल दिया जाता रहा है, उसमें जीवन रस का आचमन ओठों से नहीं, हाथ से किया जाता रहा है। जापानी साहित्य में भी ऐसी ही अवस्था थी। पश्चिम के सम्पर्क ने पार्थिव जीवन की तृप्ता बढ़ायी नहीं, स्वयं पश्चिम का दर्शन पार्थिव आनन्द है—मसीहाई दर्शन पार्थिव आनन्द को आदिम अपराध मानता है—पर पश्चिम ने दी है वह उद्योग-प्रधान संस्कृति, जिसके बंधन के कसाव में पार्थिव आनन्द और अधिक सार्थक हो जाता है। नयी कविता में इसीलिये लालित्य की उपेक्षा है, पर सुकुमारता की नहीं। नयी कविता वर्ण्य विषय की सीमाओं को इसीलिये तोड़ सकी है। उसमें यह यह विश्वास है कि —

मेरी अन्तरात्मा को जरा ने असा नहीं



दादी के मोह में कभी वह फँसी नहीं

मैं अपनी आवाज़ की ताकत से

कम्पित कर सकता हूँ अखिल विश्व ....

और धरती फोड़ कर निकलने वाले अकुर का विश्वास है :

मुझे लगता है, मेरा 'मैं' मेरे लिये बहुत छोटा है

इतने में मुझमें से शरीरी एकराट् बरवस निकल पड़ता है ।

( मायाकोव्स्की )

नयी कविता यह अनुभव करती है कि

वह नर जो नारी के देखते ही

हाथ को कँपाने और स्वर को भरने लगे,

अस्तित्व में नहीं रहा ।

( जापानी कविता इसीकावा तकुवोकु )

उसे सूने न रहने की, रीते न रहने की वाँझ अनुकम्पा समाज की बोझल हो गयी है । इस तीक्ष्णता ने ही नयी कविता को नये विश्व दिये । प्रकृति से, किताबों की प्रकृति से नहीं, बल्कि उस प्रकृति से जो कानों को, आँखों को, त्वचा को, प्राण को, और रसना को प्रतिक्षण छू रही है, रोज़मर्रा की जिन्दगी से, गिब्टता की नकाव उतारे लोक-जीवन से, और विज्ञान के द्वारा फैलाये गये विश्व के नये आयाम से । 'एँठी मिट्टी का स्निग्ध धाम में धीरे-धीरे रिसना,' 'सन्नाटे में वाँक नदी की जगी चमक कर भाँकती,' 'नीलाम चढ़ गयी भीतर की किरण' 'मानवा को भाप कनाकर सोखने वाला 'मानव का रचा हुआ सूरज' 'चिड़िया के उड़ जाने पर पत्ती का काँपना और फिर थिर हो जाना,' अज्ञेय की कविता में ये विश्व इसके सटीक उदाहरण हैं । दूसरे नये कवियों और अज्ञेय में अन्तर केवल इतना है कि अज्ञेय में पार्थिव आनन्द की सार्थकता, उसकी पार्थिवता के कारण नहीं, बल्कि उसकी आनन्दता के कारण है । वे चालू अर्थ में अध्यात्मवादी तो नहीं हैं, और न हैं रहस्यवादी ही पर आनन्द मात्र में जो वे पाना चाहते हैं वह पार्थिव-अपार्थिव दोनों एक साथ हैं । दूसरा विवेक यह है कि उनका विश्वविद्यान कच्चे रेगम की स्थिति में नहीं है, उसमें

परिष्कार भी है। इस प्रवृत्ति ने ही नयी कविता में भारतीय अनुष्ठानों के मार्गजिक उपादानों को जिस सरसता से ग्रहण किया है, वैसा पूर्ववर्ती काव्य में महज कवि-कर्म के वैशिष्ट्य के अभिमान में नहीं किया जा सकता। दिन के आरम्भ को 'द्वार पर पड़े हल्दी रंगे पत्र' के रूप में देखना धरती को 'सवत्सा कामधेनु' के रूप में देखना, साँझ के बादलों को 'कपूर और सिन्दूर की गाँठ' के रूप में देखना, 'नदियों को रँभाती हुई धेनुओं' के रूप में देखना, 'धूप को सूप में भरे कनक के दानों, के रूप में देखना, नयी कविता की ऐसी विवेकता है, जिसे कोई अन्धा ही होगा, जो स्वदेग और अपनी सस्कृति की अभिव्यक्ति न मानेगा।

मैंने नयी कविता को अँग्रेजी में काव्य १९६०-६१ रूपान्तरित करने का प्रयत्न—वर्ष में किया। मेरे साथ कैलीफोर्निया विश्वविद्यालय के अँग्रेजी के कुछ कवि भी थे। वस्तुतः अन्तिम आकार देना उन्हीं का काम था। मैं मात्र माध्यम था। मैंने और मेरे मित्र कवियों ने यह अनुभव किया कि नयी कविता के विदेशी भाषा में अनुवाद की सबसे बड़ी कठिनाई यह है कि उसकी दृष्टि विस्तृत और मुक्त है, पर उसका दृश्य सस्कृति के वैशिष्ट्य से मुहरबन्द है। जो लोग इतना भी नहीं जानते कि भारतीय सस्कृति की प्रतिभा भारत-भारत चिल्लाने से या बुद्ध और गाँधी के जयघोष से या सत्य और अहिंसा जैसे शब्दों की दुर्दशापूर्ण आवृत्ति से आकार नहीं ग्रहण करती, वह आकार ग्रहण करती है मूर्त अभिव्यजनाओं से, उनके लिये नयी कविता में अभारतीयता यदि दिखती है तो यह नयी कविता की विजय है। प्रभाव की बात, जैसे कि अज्ञेय ने कहा है, "बन्द घर में की जा सकती है" पर खुले आकाश में इसकी बात करना अपने को हँसी का पात्र बनाना होगा। प्रभाव यदि है, तो इतना ही है कि हमारे जीवन का कण-कण आज विश्व से कोने में होने वाली किसी भी घटना से प्रभावित हुए बिना नहीं रह सकता। प्रभाव की इस अनिवार्यता से आँख मूँद लेना उन्हीं के लिये सम्भव है जो रगों के मोह में फँस रहे हैं, और उस मोह को मुक्ति का साधन मानते रहे हैं। नयी कविता और छायावादी कविता में अन्तर यही है कि छायावादी कविता में रगों का भय है, रगों की आशा है, रगों से मोह है, पर नयी कविता में केवल रग है।

नयी कविता की तीसरी विशेषता है उसकी प्रश्नाकुलता । स्वीकृत मानों के बारे में नयी जिज्ञासा हरेक नये विचारक ने हरेक युग में की है, पर स्वीकृत मानों की स्वीकृति का जितना जीवन-व्यापी प्रभाव आज है, उतना पहले नहीं था । वे मान चाहे सदियों पुराने हो, चाहे इसी सदी के हो, उनकी परिधि दर्शन की पोथी तक सीमित नहीं रह पाती । उनका उपयोग छापे की कृपा से और आसत समझ वालों के नेतृत्व की कृपा से समूचे जीवन में होने लगता है । उस दशा में ये मान बौद्धिक चिन्तन में गहरे उतर कर सवेदन तक छूने लगते हैं । इसीलिये, आज का कवि, चाहे सगक, चाहे प्रश्नकर्ता के रूप में, चाहे उपहासकर्ता के रूप में, चाहे उत्तरापेक्षी गिशु के रूप में, चाहे प्रत्याख्याता के रूप में आये बिना नहीं रह सकता । मैं उन लोगों में नहीं हूँ, जो मूल्यों के विघटन तक नयी कविता को बाँध रखना चाहते हैं । विघटन भी यदि अपने में एक मूल्य है, तो उसको प्रश्न किये बिना नयी कविता नहीं रह सकती । यह सही है कि हिन्दी के बहुत से आलोचकों और कवियों ने मानों के बारे में बात करते या अनुभव करते समय, बहुत हद तक यही मान लिया है कि जिस रूप में वे मान पश्चिम में स्वीकृत हैं, उसी प्रकार भारत में भी । यह मान लेने के ही कारण नयी कविता में कभी-कभी ऐसा तत्त्व देखने में आता है, जो मँगनी का ही मुख-साज लगता है और कभी-कभी उसमें न रहते हुए भी आलोचकों द्वारा 'वीटनिक' या पराजयवादी प्रवृत्ति ढूँढ ली जाती है । जैसे किसी पीपल की जड़ में कोई मसखरा आदमी मिन्दूर पोट दे और फिर वह धीरे-धीरे ओझा-सोन्वा, किंगोर प्रेम-ग्रस्त युवक-युवतियों के भूत उतारने जुट जाये, वैसे ही नयी कविता में भी कुछ दो-तीन सड़े-गले नारों को ले कर ढेर से आलोचक जमा हो गये हैं और उनके इर्द-गिर्द भूठे आदेश में भोटा हिलाते कच्चे कवि और कवियत्री झूम रहे हैं । प्रश्नाकुलता का उद्देश्य मान का नकार नहीं, बल्कि मान का पुनर्मानाकन है । ( मैं मूल्य शब्द का व्यवहार न करके मान का ही करना चाहता हूँ क्योंकि मूल्य का सम्बन्ध आर्थिक व्यवहार से ही अधिक है । )

पश्चिम में यह प्रश्नाकुलता अन्तःसर्प और अनिश्चयजन्य आगका से मुक्ति दिलाने वाली आस्था को फिर से पाने के लिये है । पूर्व में यह प्रश्नाकुलता

पश्चिम की दी हुई दु खवद्ध स्वाधीनता से मुक्ति दिलाने वाले स्वयं वरण किये गये, ( स्व नहीं पर ) दूसरो के दु ख को अपनाने के लिये है। पश्चिम में सघर्ष ऐतिहासिकता की दो व्याख्याओं में है, मार्क्सवादी और मसीहाई। पूर्व में सघर्ष, यह ठीक-ठीक कहे विरोध, तो सघर्ष और अ-सघर्ष में है। पश्चिमी विचारधारा मात्र में 'मैं' के विरोध में 'हम' है। इस विरोध का समाधान चाहे 'मैं' की प्रधानता में ढूँढा जाये, या 'हम' की प्राचीनता में, पूर्व में विरोध 'मैं' और 'हम' की एकता और अनेकता में है। कुछ कवियों में पश्चिमी विरोध की स्थिति ही स्वीकार की गयी है। अज्ञेय के आरम्भिक कृतित्व में भी हलके रूप से उसी विरोध का आभास है। पर नयी कविता का जो सही रूप है, उसमें 'मैं' और 'हम' के पुनराकलन ही की बात है। पूर्व की कविता में प्रश्न यह है कि क्या दोगे ? कितना दे सकते हो ? यह नहीं कि क्यों दोगे ? इसीलिये "व्यष्टि का अभिमान पूर्व की दृष्टि में विश्व जन की अर्चना में बाधक नहीं है।" हिन्दी की नयी कविता क्षयग्रस्त नगर में यदि आग न भी जला सके तो कम से कम बनखण्डी में ही आग लगा देने का उसमें जो सकल्प है, वह जितना दूसरो को जलाने के लिये है, उससे अधिक अपने को ही जलाने के लिये है। पश्चिम की तरह यान्त्रिक सभ्यता की सिरजाई समूह-संस्कृति के विरुद्ध आक्रोश नयी कविता में भी तीव्र है, पर यह आक्रोश आदिम जीवन के अनियन्त्रित और उदाम आमोद-प्रमोद की ओर ले जाने वाला नहीं, न श्मशान में घर बसा कर अघोरी बनाने वाला ही है, और न विकृतियों के बहाव में डुबाने वाला ही है। यह आक्रोश सनातन लोक-जीवन की धूप को आमन्त्रित करने वाला है, ईश्वरभावित जीवन के पारिवारिक को एक विन्दु में छलकाने वाला है। वात्स्यायन ने इसे 'व्यवित की खोज' की संज्ञा दी है और इसका उद्देश्य पश्चिम के प्रति हमारा सही रुख अपनाना तथा पूर्व की भावना की दृष्टि से सार्थक प्रतिभा से सम्बन्ध स्थापित करना बतलाया है। इसकी अभिव्यक्ति निचले स्तर पर सफाई के रूप में हुई है, उच्च स्तर पर आत्मिक अग्निपरीक्षा के रूप में। इसका प्रारम्भ 'नवीन' के काव्य से ही माना जा सकता है। कहना तो यह चाहिए कि नवीन जैसी चैतन्य-दीपित-प्रतिभा नयी कविता के लिये स्पृहा की बात है।

नयी कविता की चीनी विघेपना अपनी भाव-मकुलता के अनुसूय लय तथा भाषा का अन्वेषण है। नयी कविता, सबकी सब मुक्त छन्द में नहीं है और जो है भी, वह भी लयवद्ध है। यदि नहीं है तो यह कवि की अपनी कमजोरी है। हिन्दी की गीत-गैली ने विघेप रूप से कवि मम्मलन के आलापों की अनुवृत्ति में गैली के लय को मन से ग्रहण करने की चीज न बना कर कठ से ग्रहण करने की चीज बना दिया और कठ भी एक ही कोण पर लोभायमान। उसने लय की विविधता की गुजाडग ही समाप्त कर दी और कवित्त-सर्वथा युग से कही अधिक रूढिवद्धता इस प्रेम-गीतो के उवाल ने दी। इस विपम परिस्थिति में अपनी लोकप्रियता को दाँव पर चढा कर, नये कवियो ने लोकधुनो में लेकर प्राचीनतम मस्कृत कविता तक और हिन्दी के प्रचलित छन्दो के सन्निवेग-विनिवेग में और यति तथा विचार के सामजस्य में ढूँढने के अनवरत प्रयत्न किये हैं। कुछ लोगो ने कर्मिंस के दृश्य गुण को भी कविता में उतारने की कोशिश की। इन अनेक प्रकार के प्रयोगो में सभी सफल हुए हो, ऐसी बात नहीं, पर इनका स्वस्थ परिणाम यह हुआ है कि नयी कविता अकेले भी पढी जा सकती है, वह मिर्फ मच्च के क्रन्दन की चीज नहीं रही। छन्द की यह परख निराला और पन्त से ही हुई है। निराला को 'राम की शक्ति-पूजा' और पन्त की 'परिवर्तन' शीर्षक कविता में लय को भाव के साथ जोड़ने का सफल प्रयत्न किया गया है। वह हिन्दी कविता में छायावादयुगीन एक विघेप उपलब्धि कही जा सकती है। चूँकि छन्द की परख कवि के आन्तरिक लय की परख है, इसीलिये छन्द से उसकी कमजोरी और शक्ति, दोनों का अन्दाज लगाया जा सकता है। कुछ कवि हैं, जिनमें पहाडी नाले का दुर्निवार प्रवाह है, जो उनके लोकास्थानक गीतो के सहारे उनकी अलमस्त जिन्दगी को व्यक्त करने में तो वहुत सगक्त है, पर वही उस कवि के सगय को अभिव्यक्त करना चाहे, तो वह प्रयत्न हास्यास्पद हो जाता है। कुछ कवि हैं जो अपने सौन्दर्य-वाच के लिये ( विघेप करके छोटे-छोटे काँच के टुकडो में गृहीत सौन्दर्य-वाच के लिये ) मुख्यान हैं, उनकी लय में भी नाल की लहरियो में चढाव-उतार है। यह लय कई छोटे चित्र एक लडी को पिरो देने में तो समर्थ रहती है, पर एक चित्र बना देने की बात जहाँ आती है, वहाँ यह

लडखडा जाती है। कुछ कवि हैं, जो बिना वक्तृता दिये नहीं रह सकते, इसी-लिये उनके छन्द में एक लम्बी खीच होती है, जिसमें गुरु मात्राएँ लघु मात्राओं को आक्रान्त किये चलती हैं और उन्हें, जब सक्षिप्त रूप में बात कहने के लिये लघु मात्राओं का उपयोग करना होता है, तो वे फ़र्ग हो जाते हैं। इसी तरह उर्दू गजल की नाजूक खयाली का उपयोग अत्यन्त सक्षिप्त विम्बों में किया जा सकता है, पर विराट् चित्र को उपस्थित करने के लिये वह पशु सावित होती है। उदाहरण और भी जोड़े जा सकते हैं, यहाँ इतना ही अलम् होगा कि थह विचार करने की बात है कि ध्यान से यदि नयी कविता का अध्ययन किया जाये तो छन्द के आधार पर ही नये कवियों के व्यक्तित्व की शोध की जा सकती है।

जहाँ तक भाषा का सवाल है, यह मान कर चलना चाहिये कि "कला के माध्यमों में सबसे कमजोर माध्यम भाषा है। इसीलिये उसके दुरुपयोग की सम्भावनाएँ अधिक रहती हैं।" सही भाषा जब सहज भाषा हो, तभी वह वास्तव में सही है। इस सहजता की साधना हम हिन्दी लेखकों में यथेष्ट नहीं है।" द्विवेदी युग में भाषा के बारे में सहजता थी, व्याकरण-शुद्धि पर बल था, पर भाषा के सस्कार या शब्द के सस्कार पर बल नहीं था। छायावाद के कुछ कवियों में शब्द के सस्कार पर बल मिलता है, किन्तु इसके बाद, दोनों की उपेक्षा कुछ न कुछ हद तक हुई। किसी भी कविता के सामने भाषा साध्य नहीं, सिद्ध रूप में आती है इसलिये, नयी कविता को जो भाषा मिली, उसी में उसे नयी शक्ति डालनी थी। कुछ लोगों ने शक्ति आरोपित करनी चाही है और वे विफल रहे हैं। कुछ लोगों ने संस्कृत से शक्ति ले कर डालनी चाही है लोक भाषाओं से मुहावरे ले कर भाषा को जीवित बनाना चाहा है और घर की भाषा का स्पर्श दे कर आत्मीयता लानी चाही है। इन लोगों में वे तो सफल हुए हैं, जिन्हें पहले से ही भाषा का सम्कार था, और जो भाषा के साथ ही जनमें थे, उनके हाथों इन प्रयोगों की दुर्दशा ही हुई है।

ये चार परिभाषाएँ नयी कविता की मर्यादा की सीमांकन करने के लिये सही, नयी कविता की पहचान के लिये हैं।

## कालिदास की शिवदृष्टि

कालिदास को लोगो ने सौन्दर्य का और सौन्दर्य के प्रेम का कवि कहा है पर यह बात केवल एकदेश मे ही सत्य है, पूर्ण सत्य नहीं है। सत्यम् शिवम् सुन्दरम् की समरसता की बात निश्चय ही भारत के लिये नवीन है। वस्तुतः भारतीय साहित्य की मर्यादा शिवमयता ही है। स्वयं साहित्य गव्द का व्युत्पत्तिजन्य अर्थ भी यही इंगित करता है कि हित के साथ होने की भावना ही साहित्य है। कालिदास प्राचीन और नवीन भारत के कवियों मे जो अपना मूर्धन्य स्थान रखते हैं, उसका कारण कालिदास की वह समग्र शिवदृष्टि ही है। शिवदृष्टि और शिवमयता मे कोई अन्तर नहीं है, क्योंकि बिना शिव हुए शिव-दृष्टि नहीं प्राप्त होती और बिना शिव हुए शिव भी नहीं प्राप्त होते। इसलिये शिवदृष्टि क्या है इसको समझने के लिये शिव क्या है, इसे समझना जरूरी होगा। सबसे बड़ी बात तो यह है कि शिव किसी अर्थ मे रूढ नहीं हैं। शिव की सत्ता केवल परमार्थ नहीं है और न है केवल प्रातिभासिक या व्यावहारिक ही। दूसरे शब्दो मे कहे तो न शिव केवल आध्यात्मिक है, न केवल भौतिक। शिव है, इसका अनुभव प्रत्येक क्षण और सृष्टि के प्रत्येक अणु को हो रहा है। जिस क्षण नहीं है, उस क्षण प्रत्येक अणु को उनके विरह मे वेकली भी अनुभव हो रही है और सृष्टि का प्रत्येक अवयव चाहे वह जड हो या चेतन निरन्तर उसी शिव-स्थिति को प्राप्त करने के लिये सचेष्ट है। यह चेष्टा ही कालिदास के साहित्य का विषय है। कालिदास का मनुष्य सृष्टि मे विच्छिन्न कोई अलग पार्थिव सत्ता नहीं है, वह भी सृष्टि का एक अवयव है और ऐसा अवयव है जिसके ऊपमे दृष्टि को समरसता या सदाशिवता या स्वतन्त्रता लाने की सबसे अधिक जि रत-

वारी है। अनेक स्थलो पर कहा गया है, कालिदास राजतन्त्र के कवि है और राजाश्रय मे पले होने के कारण वे राजाश्रय की सुख-सुविधाओं के कवि है। यह बात कितनी थोथी है, यह इसी मे प्रकट है कि मेघदूत, रघुवग, कुमार-सम्भव और अभिज्ञान शकुन्तल, जो उनकी श्रेष्ठतर कृतियाँ है, चारो अपनी पृष्ठभूमि के लिये तपोवन से ही वातावरण का मुँह जोहती है। चारो मे सिद्धि का मार्ग जीवन मे तप है, विलास या उपभोग नहीं। फिर भी यह सही है कि उपभोग का एकदम निषेध कालिदास ने नहीं किया है क्योंकि शिवदृष्टि का तात्पर्य है ऐसी दृष्टि से, जो वर्जन मे परे हो, जो जीवन को विधि-रूप मे स्वीकार करती हो। इसलिये शिव गम के नहीं, समग्रता के प्रतीक है। गम-प्रधान ऋषियों के भीतर भी निगूढ रूप से तेज रहता है, यह अभिज्ञान शकुन्तल के द्वितीय अंक मे इंगित करते हुए कालिदास ने सिद्ध कर लिया है<sup>१</sup> कि वास्तविक रूप से शिव का तृतीय नेत्र ज्ञान के तेज का ही प्रतीक है और इस नेत्र के खुलने का अवसर जीवन मे बराबर न आये तो भी इसकी आवश्यकता है, क्योंकि इसके बिना जीवन मे अविवेक का सामना नहीं किया जा सकता है। शिवदृष्टि की सबसे बड़ी विशेषता विरूपाक्षता ही है। साधक के प्रति मृदु और बाधक के प्रति कठोर न हो तो वह दृष्टि निर्बल है। रघुवग के प्रारम्भ मे कालिदास ने उत्तम पुरुष की कल्पना इस रूप मे की है कि वह समुद्र की तरह एक ही साथ मुन्दर और भयानक होता है।<sup>२</sup> अपने सौन्दर्य की रत्नराशि के कारण तो आकर्षण का केन्द्र रहता है और अपने 'भीषणानां-भीषणम्' गुण के कारण वह विकर्षण का भी केन्द्र है। इसलिये कालिदास के रज प्रधान राजपुरुष भी दिग्विजय करने के अनन्तर अपनी अशेष सम्पत्ति का दान करके ही विग्वजित यज्ञ का सम्पादन करते है और अन्त मे योग के द्वारा ही शरीर-त्याग भी, दूसरी ओर उनका सत्त्वप्रधान चरित्र भी अनुकम्पा-मृदु होते हुए भी तप के वातावरण मे अमामजस्य लाने वाले के प्रति उतना ही पक्ष भी है। कालिदास के अभिज्ञान

१. गमप्रधानेषु तपोधनेषु गूढ हि वाहात्मकमस्ति तेज. । २।७

२. अधृष्यञ्चोपगम्यञ्च यादोरत्नैरिवासाव. । ५।१८



शकुन्तल के पाँचवे अंक में कण्व के शिष्यों ने जो दुष्यन्त को फटकार बताया है कि ऐसे विकार ऐश्वर्य के मदमत्तो में होने हैं तपोवन<sup>१</sup> के निवासियों में नहीं होते, वह फटकार धर्म में निगूढ़ तेज की ही शानक है। कालिदास की सबसे मीन्द्र्य-पूर्ण मृष्टि है पार्वती, और सबसे अधिक तप भी उन्हीं को करना पड़ा है। एक बार सामान्य सेवा करने पर भी उन्हें सिद्धि नहीं मिलती, तब पुन अपने रूप को अव्यय बनाने के लिये उन्हें घोर तप करना पड़ा है, ऐसा तप जिसमें हिम-आतप-वर्षा किली की भी चिन्ता नहीं रह गयी, पेड़ से गिरे पत्तों की भी आवा छोंड दी गयी। मध्ययुग में प्रेममार्ग के कवियों में भी इसी तप की भावना को वंशी ने साकार रूप में फलित देखा है, तभी सूर ने वंशी के द्वारा गोपियों में यह कहलवाया है कि हमें समझ करके उलाहना देना चाहिए कि मैं क्यों भगवान् को प्रिय हूँ। तुम्हीं सोचो कि मैंने घर-द्वार नजा, एक पैर से मैं खड़ी रही हिम-आतप और मेह सहती रही, अग्निशलाका से अपना अंग-च्छेद कराया, तब जा कर भगवान् के अधरो में स्नेह जुड़ा। तुम भी इतना तप कर सको तो यह मुख तुम्हें भी मिल जाये। वस्तुतः सौन्दर्य का सबसे बड़ा धर्म है वंशीकरण, जिसको पस्कृत कवियों ने मौभाग्य की नजा दी है और इसी मौभाग्य का जन्मजन्मान्तर-व्यापी बनाने के लिये कालिदास की पवित्रतम नारी-प्रतिमा सीता ने यह प्रतिज्ञा ली है कि पुत्र-प्रसव करने के अनन्तर ही मैं इस सकल्प को लेकर तप करूँगी कि जन्मजन्मान्तर में राम ही पति मिले और फिर उनमें वियोग न हो।

सौन्दर्य को निवेदनीय बनाने के लिये केवल योग-साधना ही अपेक्षित है, जो शान्त नहीं, क्योंकि योगसाधना में केवल चित्तवृत्ति का निरोध होता है और निरोध में भी ऊपर उठ कर चित्तवृत्ति के अभिद्रवण के द्वारा चित्त के विस्तार तक यदि साधना नहीं उठती तो वह साधना अहनकार्य रह जाती है। शकुन्तला का तो शरीर ही तप अर्थात् योगमय जीवन में पला हुआ है। उसे इसीलिये वन्देवियों का ही दुःख प्राप्त है, उसका सौन्दर्य वन के और वन के जन्तुओं

१ सूच्छन्द्यमी विकारा प्रायेर्गुणैर्व्यमत्तेषु । ५।१८

की निस्पृह सेवा में निखरा हुआ मीन्दर्य है और कुसुम में उम आत्मीयता के कारण ही चूंकि कुसुमों के बाद पल्लव आते हैं, उन पल्लवों की आनकारिक सुन्दरता में प्रीति होते हुए भी पल्लवों को वृक्ष से अलग करने के लिये उसका दिल गवाही नहीं देता। गकुन्तला की वसन्त की शोभा आन्त्रमजरी से स्थल-स्थल पर उपमात की गयी है। चित्त की परिष्कृति के लिये ही विरह-व्रत धारण करने के लिये विवश होती है और विरह-व्रत भी ऐसा जिसमें कि मिलन की आशा क्षीणतम हो, साथ ही पति के द्वारा परित्यक्त होने का व्रत बड़ा सामाजिक कलंक भी वहन करना हो। ऐसे कष्ट में चित्त का परिष्कार हो और साथ ही विक्षेप न हो, उमलिये उमें पुनः मार्गच के नपोवन की छाया मिलनी है।

पर गकुन्तला वसन्त की शोभा है, जिसकी रमणीयता का परिणाम ग्रीष्म का फल-भार है, उमलिये पहले अरु में परिणाम-रमणीय दिवसों की ओर गकेत करके कवि ने 'कुसुम जन्म नतो नवपल्लवा तदनु पट्टदकोकिल कुजितम्' में भी आगे जा कर फल-प्राप्ति की अवस्था द्योतित करायी है। जिस भरत की गकुन्तला इस तप के अनन्तर माता बनी है, वह भरत अपने प्रताप में ग्रीष्म के ही सदृश है, यह बात सूक्ष्म रूप से व्यंग्य है।

इसके विपरीत पार्वती का मीन्दर्य शरद-ऋतु का मीन्दर्य है। पूर्व जन्म के ही तप और त्याग से निखरे हुए चित्त के कषाय से प्रक्षालित सर्वतोभावेन श्शुभ्र और प्रारम्भ में ही विवेक से युक्त बान्यावस्था से ले कर विवाहोत्त अवस्था तक किसी न किसी बहाने से शरद का ही स्मरण किया गया है। बान्यावस्था में ही अपने-आप विद्याओं का आविर्भाव शरद ऋतु में हसों के आने से जो अनुविम्बित किया गया है, उसका तात्पर्य प्रारम्भ से ही पार्वती को शिवपात्रता दिखानी है। दूसरा प्रसंग तब आता है जब कि पार्वती को विवाह के वेदी पर जाने के लिये प्रस्तुत किया जा रहा है। उसमें भी कवि ने पार्वती को जलाभिषेक में अनन्तर निखरी हुयी काग के फूलों से विहँसती हुई

१ ता हसमाला शरद्वीव गंगा महोषधि नक्तमिवात्मभास ।

स्थिरोपदेशामुपदेशकाले प्रपेदिरे प्राक्तनजन्मविद्या ॥ कु० स० १।३०

धरती में एकाकार किया है ।<sup>१</sup>

यह स्मिन् तृप्ति का स्मिन् है । विवाह के अनन्तर तो पार्वती की उपमा श्रीरामागर की उम वेना में दी गयी है, जो पूर्ण चन्द्रमा के प्रकाश में छलक उठी है ।<sup>२</sup> इसका तात्पर्य आनन्द की पराकाष्ठा का प्रसाद जगत् को दिलाना है । पार्वती ने जो पाया है, वह पार्वती अपने में ही भर कर रख सके, ऐसा वह पदार्थ है ही नहीं । इतलिये पार्वती को उसे विश्व को अर्पित करना ही है और यही कुमारसम्भव की फल-प्राप्ति मन्निहित है ।

जगद् की इस रजनी में परम मुख की कामना की बात मेघदूत में भी सूक्ष्म ढंग में नकेनित है, यद्यपि मेघदूत वर्षा-ऋतु का काव्य है । उसमें मेघदूत का कामरूप प्रकृति-पुरुष बना कर मानों इच्छाशक्ति के विलास की साकार प्रतिमा कवि ने बना डाली है । आदि से अन्त तक जिस कामना का विस्तार मेघदूत में मिलता है, वह कामना व्यापक अर्थ में नञ्लेष की कामना है, मात्र एक सामान्य पुरुष की एक सामान्य नागी के साथ मिलन की कामना नहीं, यद्यपि उस रूप में भी वह कामना कम महत्त्वपूर्ण नहीं है । मेघदूत में स्पष्ट रूप में देव के एक अवयव को दूसरे अवयव में जोड़ने की कामना है, आकाश को धरती में, नदी को वन से, वन को वन के प्राणियों से, जनपद को नगर से, लोकधर्म को शास्त्र-धर्म से, कला को उपायना से, एक देवता को दूसरे देवता में, माधना की चिन्तवृत्ति को मिथि की चिन्तवृत्ति से, मनुष्य-योनि को मनुष्येतर योनियों में और जड़ को चेतन में जोड़ने की कामना मेघदूत में वितन है । जिस विरह को मेघदूत में इतना विराट् प्रसार मिला है, वह विरह मानवीय होते हुए भी इतना ब्रह्माडव्यापी बन कर रहा गया है कि उस विरह के बहाने ही मनुष्य को सबसे अधिक पवित्र करने वाली चिन्तवृत्ति का ही विस्तार किया

१. ना मगलस्नान विशुद्धगात्री गृहीतपत्न्युद्गमनीयवस्त्रा

निर्वृत्तपर्जन्यजलाभिण्केका प्रफुल्लकाशा वसुधेवरेजे ॥ कु० म० ७।११

२. श्रीगोदवेलेव मफेत्पुञ्जा पर्याप्तचन्द्रेव शरत्त्रियामा ।

नव नवक्षीमनिवाग्निनी मा भूयो वभो दर्पणमादधाना ॥ क० म० ७।२६

गया है। मिलन की आशा से प्राण-धारण करने का एक और सकल्प है, दूसरी ओर वही दोनी मवादी तत्त्वों में इस प्रकार एक दूसरे में तल्लीन करने वाले ऐसे दारुण विश्लेष की प्रतीति है कि कल्पना में भी मिलन का क्षण असम्भव है। यक्ष-चित्र में अपने को अपनी प्रियतमा के समीप नहीं ले जा पाता<sup>१</sup> और यक्षिणी-संगीत में उस यक्ष के साथ अपने को जोड़ कर फिर मूर्च्छना भूव जाती है, जिससे कि विश्लेष नीचतर हो जाता है।<sup>२</sup>

मेघदूत में आदि में अन्त तक इस विरह-साधना के साथ ही साथ महा-मिलन के योजक सूत्रों का सघटन है। ये सूत्र हैं, देश की भौगोलिक और मास्कृतिक प्रकृति के दर्शन, देव की देव शक्तियों के प्रति श्रद्धा और सौन्दर्य का मनुष्य और प्रकृति में श्रविभक्त देखने का प्रयत्न। मेघदूत इच्छा-शक्ति का विस्तार होने ही के कारण कालिदास के काव्यों में सबसे अधिक कल्पना-प्रवण है, जितने दृश्य एक के बाद एक मेघदूत के छोटे-से विस्तार में रचे गये हैं, उतने कालिदास के महाकाव्यों में भी नहीं रचे जा सके। रघुवज में चौथे, सातवे, तेरहवें सर्ग में, अभिज्ञान शकुन्तल में पहले और सातवें अंक में तथा कुमार-सम्भव के पहले सर्ग में देश के विविध भागों के चित्र रचे गये हैं, पर ये चित्र बिखरे-से हैं, परस्पर मश्लेष से ये विरहित हैं। कारण यह है कि वहाँ चित्र रखने में अधिक चित्र रचने के पीछे चलने वाली कथावस्तु का महत्त्व है, जब कि मेघदूत में भी चित्र-रचना में कवि की उतनी ही प्रयोज्यता है, जितनी कथा में।

मेघदूत में शिव और विष्णु के स्मरण भिन्न-भिन्न प्रसंगों में किये गये हैं, यज्ञ का वर्तमान निवास रामगिरि है, जिसके आश्रम के सरोवर जनकतनया के स्नान में पवित्र हो चुके हैं। जनकतनया की स्मृति विरह की पवित्रतम स्मृति है। जब वादल को यक्ष मदेश दे कर विदा देने लगता है तो वह वादल को गोपाल कृष्ण के रूप में देखता है, मानो वादल के इस रूप में ही परमानन्द

१. क्रूरस्तस्मिन्नपि न सहते सगम नी कृतान्त । २० । १४ ।

२. भूयोभूय स्वयमपि कृता मूर्च्छना विस्मरन्ती । २० । १५ ।

में मायुज्य पाया जाता है। शिव के सबसे महत्त्वपूर्ण वर्णन उज्जयिनी और कैलाश के हैं। जहाँ उज्जयिनी पार्थिव मिट्टि की प्रतीक है, पार्थिव मिट्टि की प्रतीक होने के कारण पार्थिव सौन्दर्य के सहज और कृत्रिम दोनों प्रकार के विभ्रमों से चमत्कृत है, वहाँ कैलाश अपार्थिव सौन्दर्य के उद्भास का प्रतीक है। एक पार्थिव सौन्दर्य के विद्युच्चंचल रूप का प्रतीक है, दूसरा दैवीसौन्दर्य का दर्पण होने के कारण शिव का पुजीभूत अट्टहाम है। शिव का नर्तन दोनों जगह है, उज्जयिनी में शिव का नर्तन मृत्युंजय का नर्तन है और कैलाश में शिव का नर्तन सदाशिव का नर्तन है। शिव और विष्णु के अलावा जिन देवताओं ने सबसे अधिक कालिदाम की कल्पना को आकृष्ट किया है, उनमें स्कन्द का नाम सबसे आगे आता है। स्कन्द की यह उपासना निश्चय ही देवगति-मयोजन की उपासना है, इमीलिये स्कन्द के निवाम का नाम ही देवगिरि है और कदाचित् इस देवगिरि ने ही कवि को कुमारसम्भव की प्रेरणा दी है। स्कन्द का तेज सूर्य को भी अतिक्रान्त करने वाला बतलाया गया है और शिव के तेज को अग्नि के माध्यम से जो बहन कराया गया है और स्कन्द की उत्पत्ति का स्थल सरकंडे का स्थल बतलाया गया है, वह स्कन्द के लोकदेव होने का ही एक स्पष्ट संकेत है।

शिव के साथ स्कन्द का यह योग पतञ्जलि के समय में ही लोक-प्रचलित हो चुका था। कालिदाम के प्रत्येक काव्य में पुत्र में स्कन्द के गुण देखने की लालसा मिलती है, यहाँ तक कि भरत में स्कन्द की ही प्रतिच्छाया मिलती है, यह निश्चय ही परम्परा को तेजस्वी बनाने की कामना से निहित किया गया है। ऐसा लगता है कि कालिदाम ने जिस अखंड दृष्टि में यज्ञ-विधि, उपासना, योग-साधना, विद्वान्म-चिन्तन और लोकानुग्रह कामना से कर्म के व्यापार को आकर्षित किया है, उस अखंड दृष्टि में कालिदाम के पूर्व की भाग्यीय चेतना को समस्त उपलब्धि ही आकार पा सकी है। इसमें तनिक भी संदेह नहीं कि ऐसी अखंड दृष्टि कालिदाम के पहले अन्य किसी भारतीय कवि में उस मात्रा में नहीं पायी जा सकती है। कालिदाम की शिवदृष्टि की सबसे बड़ी विशेषता उसकी अखंडता है। इमीलिये कालिदाम में आरम्भ में अन्त तक सामंजस्य है

समाज और व्यक्ति के आदर्शों में । कालिदास में व्यक्ति की उन्नति समाज-कल्याण की उन्नति से निरपेक्ष नहीं है । इस लोकसग्रह के सबसे बड़े आदर्श हैं, राम, जिनके बारे में स्पष्ट रूप से कहा गया है कि उन्हीं को पा कर लोग पुत्र से पल्लवित हुए और उन्हीं को पा कर लोग पिता से सनाथ हुए ।<sup>१</sup> यहाँ तक कि लोक-तुष्टि के लिये ही उन्हें अपना स्नेह भी बलिदान करना पड़ा है । यह सही है कि सीता मात्र इन्द्रियार्थ नहीं हैं । और कालिदास उन्हें इन्द्रियार्थ कहने हुए चूक-से गये हैं, राम की ही भाँति वे सेवा-साधना की प्रतीक हैं और कदाचित् इसीलिये कालिदास ने सीता के द्वारा राम को यही सन्देह भिजवाया है कि राम का कर्तव्य पति के रूप में विरत हो भी जाये प्रजा-पालक के रूप में विरत नहीं होना चाहिए था ।<sup>२</sup> सीता का व्यक्तिनिष्ठ उत्कृष्ट प्रेम राम के लोकव्रत का पूरक है, उसके बिना राम अधूरे हैं ।

इसी अखण्ड-दृष्टि के कारण कालिदास सौन्दर्य के प्रति क्षणभंगुर दृष्टि नहीं रखते । सौन्दर्य में वे इसीलिये प्रलोभन नहीं देखते, उलटे सौन्दर्य को गुणों का आश्रय मानते हैं । सौन्दर्य के प्रति कालिदास का आकर्षण वस्तुवादी कही नहीं है । सुन्दर वस्तु कालिदास के लिये क्षणिक आकर्षण की वस्तु नहीं, बल्कि जन्म-जन्मांतर की सीहार्द स्मृति दिलाने वाली है<sup>३</sup> और सुन्दरता इसीलिये ग्राहक और ग्राह्य दोनों है । स्वयं वह परिसर के सौन्दर्य से प्रभावित है और परिसर उसके सौन्दर्य से प्रभावित है । सौन्दर्य का प्रवाह एक ही है, उसकी अभिव्यक्तियाँ भिन्न हैं । कालिदास का प्रकृति-प्रेम भी इसी सौन्दर्य-बोध से अनुप्राणित है ।

कालिदास की कोई भी सौन्दर्य-प्रतिमा प्रकृति के वातावरण से विच्छिन्न

१ येनार्थवाल्लोभपराडमुखेन तेन घनता विघ्नभय क्रियावान् ।

तेनामलोक पितृमान् विनेत्रा तेनैव शोकापनुदेन पुत्री ॥ रघुवज ॥ १४

२ इतूपस्य वरणाश्रमपालन यतः स एव धर्मो मनुना प्रणीत ।

निर्वासितापि तपस्विसामान्यमवेक्षणीया ॥ २० १४।६६

३ नच्चेतसा स्मरति नूनमबोधपूर्वं भावस्थिराणि जननान्तरसौहृदानि ।

करके रखी नहीं जा सकती, क्योंकि उस प्रतिमा का अस्तित्व उसके वातावरण से सम्पृक्त है। गकुन्तला को आम की छाया, नवमल्लिका हरिनों के विष्वाप्त, मालिनी नदी के बलुआ तट पर हम के जोड़ों का विहार, उम मालिनी के आँसू आगे दूर क्षितिज पर हिमालय की धुंधली-सी रेखा, स्वयं इन सबसे यदि सबसे अलग कर दिया जाये तो उसका चित्र अधूरा रह जाता है। यही नहीं, स्वयं गकुन्तला का शृंगार भी प्रकृति के उपहारों से ही सम्भव है यदि कानो में गिरीष का फूल नहीं लटकाया गया और यदि मृगाल-मूल को स्तनों के बीच में स्थान न मिला तो भी गकुन्तला की मूर्ति नहीं पूरी हो पाती। गकुन्तला ही नहीं उर्वशी, इरावती, यक्षिणी, इन्दुमती, पार्वती और सीता इन सभी सौन्दर्य-प्रतिमाओं में प्रकृति का योगदान है। जिस सौन्दर्य की रचना में प्रकृति उपकरण नहीं बनती, वह सौन्दर्य कालिदाम के लेखे व्यर्थ है। कालिदास को विधाता की सामान्य सृष्टि में उनका विश्वास नहीं है, जितना अपनी दृष्टि-पल्लवित सौन्दर्य सृष्टि में।

इसलिये कालिदाम को भोग का प्रत्याख्यान नहीं बल्कि भोग का स्वीकार ही अधिक काम्य है। भोग का जीवन में जितना स्थान है, उतना अवस्थाक्रम के अनुसार होना ही चाहिए, पर यह भोग विवेक से नियंत्रित अवश्य हो। कुंग की यह उक्ति कि जिस स्त्री में विवाह हुआ हो उस स्त्री के प्रति कामप्रीति रखना रघुकुल का स्वभाव नहीं है, यही प्रतिपादित करती है। इसलिये अग्निवर्ग जैसे भोगपरायण नायक में रघुवंश की समाप्ति करायी भी गयी है। उन कुल की उज्ज्वल परम्परा का अग्निवर्गों तक आते-आते बिलकुल ही विनाश हो गया। अग्निवर्गों विनाश की परामीमा है। दुष्यन्त जैसा भोगपरायण नायक भी अपने भोग में विवेक के द्वारा किसी न किसी रूप में नियंत्रित होता है और उसे अपनी भोगपरायणता का परिताप भी तीव्र रूप में होना है। वस्तुतः काम का महत्त्व कालिदाम के लिये प्रजोत्पत्ति ही है। यदि प्रजोत्पत्ति नहीं है तो

१. कृतं न कर्णापिनवन्धन मत्वे गिरीपमागण्डविलम्बिकेसरम् ।

न वा शरच्चन्द्रमरीचिकोमल मृगालमूत्ररचित स्तनान्तरे ॥ २० १६।८

काम व्यर्थ है। यह नंततिलालसा भी उसी अखंड दृष्टि का एक विस्तार है जिसके कारण प्रायः कालिदास ने काम के वर्णन के प्रसंग में आम्रमजरी का स्मरण किया है।

आम्रमजरी ही काम के पंचवाणो में अग्रव्याण मानी गयी है और कदाचित् इसीलिये कि वही एक ऐसा फूल है, जो कि गन्धर्व-योनि का न हो कर मनुष्य-योनि का है, ( जिसमें फूल ही आ कर नहीं रहते, फल भी लगते हैं ) उन्हीं फलों में नये वृक्ष के बीज भी रहते हैं। शकुन्तला और पार्वती की इसीलिये कालिदास ने आम्रमजरी से उपमा दी है, यहाँ तक कि यक्ष ने भी बहुत ललक के साथ धरती के मातृत्व की सफलता की छाया आम्रफलो से लदी हुई आम्रकूट की छाया में निहारी है <sup>१</sup>।

जिस तरह मातृत्व में नारी की शक्ति का उत्कर्ष कालिदास ने पाया है, उसी तरह त्याग में पुरुष का। रघु ने अपनी सम्पत्ति का त्याग किया है, राम ने अपने स्नेह का त्याग किया है और शिव ने अपने योग का त्याग किया है, तीनों ने त्याग किया है, किसी लोक-मगल के लिये और कम-से-कम राम और शिव को त्याग की प्रेरणा नारी से ही मिली है।

कालिदास ने उसी प्रेम की आराधना की है, जो प्रेमी को और प्रेमपात्र को परम महनीय बनाता है। यक्षिणी के प्रेम ने यक्ष को वह दृष्टि-विस्तार दिया है, जिसमें मनुष्य-देवता, जड-चेतन और नदी-पर्वत सभी एकाकार हो गये हैं, उसकी कामार्त्तता ने ही विश्व के रागात्मक प्रसार को देखने की शक्ति प्रदान की है। प्रियतमा की एकनिष्ठता के विश्वास ने ही उसे विश्वभावनशील बना दिया है। पार्वती के तप ने शिव को अपनी समाधि से उठ कर जगत् के मगल के लिये सोचने के लिये विवश किया है। शकुन्तला की स्मृति ने ही दुष्यन्त को प्रजावत्सल बना दिया है, और उसने यह डोडी फिरवा दी है कि जिसके पुत्र न हो वह दुष्यन्त को ही अपना पुत्र माने। सीता का तेजस्वी प्रेम

१. छन्नोपान्त. पारंगतफलद्योतिभि काननाम्रैः मध्ये श्याम स्तन इव भूव शेषविस्तारपाण्डु. । ५. मे० । १८ ।



अपने को अपनी विगत और आने वाली पीढ़ियों से अभिन्न देखना चाहता है। प्रेम विवटन करने वाला नहीं है, वह समाज के मंगल की रचना में सक्रिय योग देने वाला है। वह प्रेम समरसता का प्रतीक है और इसीलिये कालिदास के मन में जिस देवता की मूर्ति सबसे अधिक अवस्थित है, वे हैं अर्धनारीश्वर शिव।

प्रेम का यह वैशिष्ट्य ही कालिदास का स्वर उदात्त बनाये रखता है और इसीलिये वे शक्ति के कोमल और कठोर दोनों रूपों के सामंजस्य के अभिलाषी हैं। पार्वती की उपमा उन्होंने इसलिये काचन के पत्र से दी है। उनके महान् पात्र जितने ही कोमल हैं, उतने ही कठोर और जितने ही उदार, उतने ही ग्रहणशील हैं। उत्साह और श्रम सग्रह और दान में, वचन और कर्म में कालिदास कोई विरोध नहीं देखना चाहते। इसीलिये उनके मनुष्य का मेरुदण्ड मीथा है, उसकी कुण्डलिनी जाग्रत है। उसकी मंगल-साधना गतिशील है और उसकी श्रद्धा अविचल है।

कालिदास की शिवदृष्टि की दूसरी सबसे बड़ी विशेषता है, उसकी निरभिमानता। कहीं भी यह नहीं प्रतीत होता कि कालिदास अपनी शिवदृष्टि के प्रति बहुत सचेत हैं। एक तरह से उनकी शिवदृष्टि अपूर्वचिन्तित ही जान पड़ती है, इसका कारण प्रयत्न का अभाव नहीं, बल्कि प्रयत्न का वह अतिशय है, जिसके कारण प्रयत्न का बोध ही नहीं हो पाता, ( वरावर सहजता का बोध होता रहता है। ) कालिदास का चैतन्य जागरूक होते हुए भी इतना निश्चिन्त है कि उसे अपने को जतलाने का कहीं भाव नहीं उदित होता। भव-भूति की उक्ति के अनुसार ही कालिदास उन अलौकिक प्रतिभा वाले शब्द-द्रष्टाओं में हैं, जिनकी वाणी के पीछे अर्थ दौड़ा करता है। ऐसी स्थिति अर्थ के सुदीर्घ भावन के परिणाम के कारण आती है।

इसीलिये कालिदास के स्वर में उपदेष्टा भाव नहीं है। जीवन के महान् लक्ष्यों की ओर बहुत सूक्ष्म सकेत हैं, पर ये सकेत भी इस प्रकार पिरोये गये हैं कि सकेत तो नजर आते हैं, पर संकेत का पिरोने वाला नजर नहीं आता। यह नहीं है कि कालिदास का चित्त मनुष्य के परम श्रेय के लिये व्याकुल न हो। श्रेय की

चिन्ता ने ही राम को शौर्य, धैर्य और सत्य की दृढता प्रदान की है। कालिदास का प्रेम यह भी नहीं है कि कालिदास के मन में भगवत्तत्त्व का विवर्तनशील रूप स्फुरित नहीं है और यह भी नहीं कि कालिदास है का ज्ञान परिष्कृत नहीं है, पर कालिदास को सबसे पहले चिन्ता इस बात की है कि उनके ज्ञान, भक्ति और कर्म-योग का भान नहीं होने पाये। इसीलिये कालिदास की वाणी की आपात रमणीयता के प्रवाह में लोग कालिदास की इयन्ता को भूल जाते हैं। वस्तुतः कालिदास अपनी उक्ति से अधिक अपनी अनुक्ति में हैं। मेघदूत में कालिदास ने मेघ में सन्देश वहन कराने के साथ कई काम कराये हैं। मेघ को महाकाल की सन्ध्या-कालीन पूजा में नगाडा बनाया है, फिर प्रदोषनृत्य के लिये उत्साहित शिव की आर्द्रगजाजिन-इच्छा का पूरक बनाया है, त्र्यम्बक के संगीतार्थ की सभा बनाया है, पर अन्त में उसे गौरी के चटने के लिये सोपान बना कर ही उसकी यात्रा की पूर्णाहुति की है। इससे सूचित यह होता है कि कालिदास त्रिपुर-मुन्दरी के सिद्ध भक्त हैं, उन्हें विश्व-मोहिनी की धवलापाग दृष्टि की कोर प्राप्त है।

कालिदास ने अपनी इस शक्ति दृष्टि को अद्भुत ढंग से भागवत धर्म से जोड़ा है। यदि कुमारसम्भव के द्वितीय सर्ग और रघुवश के दशम सर्ग की शिव और विष्णु की मूर्तियों की तुलना की जाये तो यह बात स्पष्ट हो जायेगी कि एक ओर श्रीमद्भगवद्गीता के ज्ञान-कर्म सम्मुच्चय से वे प्रभावित हैं तो दूसरी ओर गैवागम के सामरस्यवाद से अभिभूत हैं।

सक्षेप में सामरस्य, समग्रता और आत्म-स्वातन्त्र्य ही कालिदास की शिव-दृष्टि के चरम रहस्य हैं।



